

BBC 音乐导读 10

布鲁克纳 交响曲
Bruckner Symphonies

Philip Barford 著
蒲 实 译

花山文艺出版社

图字：03—98—006号

中文简体字版专有出版权属花山文艺出版社。本书由英国Omnibus Press，U.K.和世界文物出版社安排博达著作权代理有限公司授权出版发行。

图书在版编目（CIP）数据

布鲁克纳：交响曲/（英）班福德（Barford，P.）著；蒲实译.—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC音乐导读；第10册）
ISBN 7-80611-647-8

Ⅰ.布… Ⅱ.①班… ②蒲… Ⅲ.布鲁克纳，A.（1824～1896）-交响曲-音乐欣赏 Ⅳ.J627

中国版本图书馆CIP数据核字（98）第23919号

BBC音乐导读10

布鲁克纳：交响曲

Philip Barford著　蒲实译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：李　伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　4.25印张　69千字　1999年4月第1版
1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：7.80元
ISBN 7-80611-647-8/G・41



献给格温内思、乔纳森和阿里安，

以纪念我们共历的旅程。



目 录



注：小节编号参照国际布鲁克纳学会（International Bruckner Society）的袖珍研究总谱，诺瓦克（Leopold Nowak）编辑。

布鲁克纳和他的交响曲

紧靠林兹（Linz）南面的幽静的安斯费尔登（Ansfelden）村是布鲁克纳（Anton Bruckner）的出生地。他1824年所出生的房子坐落在奥古斯丁小街上，素朴而宁静。房子后面即是高耸的教堂，房子旁边的石阶小径直通那教堂的大门。

通向圣弗洛里安教堂的道路从村庄中伸展出去，越过上奥地利这一地区特有的坡度平缓、树木繁茂的山地，穿过一座魔幻般的森林后消隐为一条狭窄的山径。它激发出许多奥地利和巴伐利亚民歌中所表达的丰富的浪漫想象。布鲁克纳对这一切一定非常熟悉。这个地区的宁静美丽和那令人难以忘怀的氛围，充分说明了奥地利的浪漫主义和布鲁克纳音乐产生的原因。在一个夏季的午后，那几乎听不见的震颤，准确地表达了一个人的心境，作曲家即以此开始了他的《第四号交响曲》。因此，那浪漫色彩的号角声轻柔地穿过树林看来也就不足

为怪了。

在圣弗洛里安（St Florian），庞大的宗教机构是受关注的焦点。作曲家的遗体现在就安卧于高大的管风琴下的冢墓中，这里还有成千上万的尸骨。美丽的小玛丽亚圣陵坐落在作曲家住过的一所房子附近。这所房子位于城镇热闹的主要街道。这更使人们相信并想起，除了交响曲和一首精美的五重奏外，布鲁克纳也为教堂创作了具有深刻灵感的音乐。

实际上，表面印象似乎会加强布鲁克纳作为“上帝的音乐家”的形象。浪漫的奥地利宗教生活从他那里找到了音乐表达式。难道这位作曲家不就是诞生在教堂的阴影下吗？沉湎于布鲁克纳交响曲的音乐爱好者，感受到笼罩着圣弗洛里安教堂的那种学究和冥想的气息，因而可能感到关于布鲁克纳的传统形象是恰如其分的。然而在作曲家身上还存在着极富人性的一面。

布鲁克纳是个身材短小、神经质而有些土气的人，穿着肥大的套装在维也纳街头蹒跚而行。他的外貌深具上奥地利人的特点（今天住在那儿的还有如同他的亲兄弟的人），显示出他的农民出身。他的普鲁士发式与十九世纪晚期作曲家追求的浪漫主义形象相矛盾。他不善与女性交往，见了有影响的人特别是李斯特（Franz

Liszt）就不自在。而后者也常常避着他。布鲁克纳在社交和外表方面都不属于世故之流。他面对汉斯利克（Eduard Hanslick）评论文章的粗暴攻击束手无策，甚至不能阻止朋友们破坏自己的作品。那些朋友在误解他的作品时认为他们可以自行修改。不难想见，布鲁克纳必定感到自己被阻隔于人们的评论圈外，而另一些才能在他之下并且不如他勤奋的人却轻而易举地入围。宗教道德的束缚和天生优柔寡断而多虑的气质等障碍，使他将自己的创造力转向音乐。为了消除欠缺感，他尽力获取各种学历证明。

他对悲剧和死神之舞有着特别的兴趣，无疑生来始终怀有死神无处不在的感觉。叠放在中欧教堂的地下灵堂中的黑黑尸骨会造成一种忧郁情调，特别是当人们从铁格子窗外望去时更是如此。一个人通过在奥地利的游荡，可以越来越多地感受到人生的有限和超越人生的无限性。路旁的神殿和耶稣受难像与骨灰灵堂一样常见，静静地陪伴着在田里干活的人们。很可能在布鲁克纳的想象中，对这种共同命运的清醒意识和对死亡的病态关注之间的界线并不总是那么清晰。在他的《第九号交响曲》中，结束部静谧的柔板，经过很长一段阴影笼罩的历程才进入梦境般的安宁。然而布鲁克纳的音乐没有马

勒（Mahler）音乐那种神经质的内省特点，而且绝非以死亡主题为中心。

布鲁克纳交响曲的开始部分常常带着一种闪烁不定的神秘色彩，令人想起在贝多芬《第九号交响曲》开头中听到的声音。这声音是广阔的教堂式的和声空间中的最初骚动，一个庞大的音乐结构将在这个和声空间中形成。布鲁克纳的交响曲都没有标题，都要求分析的客观性。但他的"零"、一、二、三、七、八、九号交响曲都包含了作于 1848 ~ 1868 年之间的四大弥撒曲和安魂曲中的主题。布鲁克纳对交响曲慢板乐章应该有什么样的音响这一点的理解，显然受到《f 小调弥撒曲》中降福经（Benedictus）的很大影响。弥撒曲的精神和圣弗洛里安教堂管风琴的音栓配置法渗透在布氏音乐风格的某些方面❶。此外还有极其迷人的表现手法：瓦格纳式的铜管乐与沉思性的木管乐交相辉映、富有召唤力量的法国号，伴随着弦乐之波勃然而起。这些交响曲提供了

❶ 见雷德利希（H. Redlich）所著《布鲁克纳和马勒》（伦敦，1955）第八、九、十章。本书作者对科克大学的音乐讲师道尼（Michael Dawney）也表示感谢。他从事本领域的专门研究，为本课题提供了材料，并令人兴奋地写信提供了布鲁克纳的宗教背景材料。

一种难以描述的创造性的融为一体的经验。

布鲁克纳倾向于单块式的工作，围绕着自己的中心乐思构筑每一单独的块体。这些单块常常间隔以休止。在布鲁克纳生活的时代，这种无声片断，特别是被作曲家戏称为“休止交响曲”的《第二号交响曲》，招致了严苛的批评。然而布鲁克纳的创作手法中似乎少不了这些休止部分，就好像在陈述了一个意思之后就必须要思考一下。这也可能产生对于管风琴即兴演奏过程的不自觉的回忆。在一个有共鸣效果的巨大教堂里即兴演奏管风琴时，在最强的高潮后通常都有休止，以便让出音响震动的时间，待震动平息后再开始另一乐段。

布鲁克纳用作开始和结束的庞大乐章并不是以传统方式组织材料的，因此引起人们的误解，尤其在人们聆听他的后期作品而期盼那种熟悉的奏鸣曲式的发展程序时更是如此。布鲁克纳的音乐形式产生于大胆尝试的和声关系。这些和声关系源于晚期浪漫主义音乐的和声概念和变化音转调的旋律。所有这些常常在开始的几个重要主题中就预示出来，如作曲家的《第六号》、《第七号交响曲》。对布鲁克纳来说，曲式就是突出表现的和声，而由互相冲突的调性中心建立起来的对立性张力，形成了一种巨大而慢慢展开的节奏组织。高潮跌宕起伏，间

以休止、圣咏（chorale）式的段落或倒影对位的插段。插段通常是为木管、铜管或弦乐器而“成块记谱”的。初听布鲁克纳的音乐可能会感到它反复无常，直到耳朵习惯了作曲家朝着主音大调和声方向进行的那种必然的逻辑运转形式时，布鲁克纳的音乐效果听起来才会犹如土星沿着轨道庄严地运行一般。

从表面上看，上面这种技巧好像是瓦格纳式的。在听瓦格纳的音乐时，布鲁克纳虽然欣赏那种和声转换和本能的终止解决方式，却很少注意它们的戏剧意义。然而，瓦格纳的和声进行却是戏剧的音乐媒介。现在已经清楚，对瓦格纳而言，乐剧（music drama）有一种象征性的内在意义。布鲁克纳对此却很少有自觉的认识。但很可能是他在瓦格纳音乐中听到的音响，被潜移默化地以另一种内在戏剧的语言重新表现出来。这种内在戏剧对布鲁克纳具有深刻的意义——这种戏剧就是弥撒中的礼拜剧（liturgical drama）。这也许可以说明为什么布鲁克纳交响曲的慢板乐章似乎闪烁着一种冥想甚而祈祷般的深情，全然超脱了沉湎于个人的情感。《第七号交响曲》中美妙的慢板乐章，在给人们心灵以强烈的震颤后消隐在极乐的宁静之中。布鲁克纳的交响曲在多大程度上对作曲家具有内在的象征意义，想必还有待推敲。对

听众而言，这些交响曲提供了令人深感满足的音乐体验，达到了其他作曲家绝少达到的光辉顶点。布鲁克纳探索交响曲的全部实践是质疑式的，在寻求最终的调性陈述中包罗了无限广阔的内容。在交响曲的结束方式上，布鲁克纳是最后一批伟大的作曲家之一（如同马勒在他的《第八号交响曲》中所做的那样）。他运用的大三和弦触及到情感和悟性的深泉。

布鲁克纳以几个重要的主题陈述开始自己的交响曲情节。最后的篇章展示出辉煌的音响，而这音响最初只是潜在的。这些交响曲不仅是环状的，而且还是“椭圆形的”。调性运行的轨道围绕着不同的和声极体旋转，而在回归弧上一切都改变了。也许这方面最突出的例子是作曲家的《第八号交响曲》。乐曲开始主题的各种变形以惊人的对位手法与作品中的其他主要主题融为一体，最后达到主音的大调和声。

在短期历史考察和非正式的评议中，布鲁克纳和马勒常常被相提并论。但二者的道路极为不同。可以说马勒交响曲实践的整体倾向是向着《大地之歌》（Das Lied von der Erde）结尾用的那种“加六度”（added sixth）和弦发展。作为一个结束“词”（word），这种音响在布鲁克纳的和声词汇中是不可理解的。马勒探索并开发由他

自己的几个分主题构成的主题范围。布鲁克纳虽然也受到由他自己的几个分主题构成的主题范围的影响，特别是在慢板乐章中更是如此，但他在乐曲结束时是超越主题范围的。听众并不受布鲁克纳交响曲中自传性的音乐内容的困扰，或被一部来自作曲家对某一哲学家或诗人的反应的压抑性标题音乐作品中的鬼魂所缠扰。马勒的音乐主题源于他感情生活的旋涡，源于一股焦虑、幻想的激流和总想控制住它们的渴望。而布鲁克纳是在各种原型动机的基础上做出各种宏大的设计。在他的交响曲中没有马勒《第三号交响曲》中那种绝望的告别辞，没有命运的捶击声，也没有查拉图斯特拉的尼采式警告那种哲学家式的责难。我们欣赏布鲁克纳的作品只要去听就是了，也许反映在头脑中的东西常常超越了一切符号、形象和概念——如同浮士德的心在歌德的剧本结束时被女人牵着走一样。重要的是要记住，弥撒曲的引用是不明确的，只在很少的情况下，布鲁克纳承认了自己作品与弥撒曲的一些有意识的联系，最明显的作品是《第三号交响曲》中的波尔卡舞曲和终曲中的圣咏、《第八号交响曲》第一乐章“丧钟”（Totenuhr）的结尾，以及未完成的《第九号交响曲》结尾对自己作品的引用。

在研究布鲁克纳的时候，他的音乐初始陈述也许经常使我们想起贝多芬。他的抒情主题与等和弦转调使我们想起舒伯特，并且使我们联想到瓦格纳的半音转换进行、铜管乐器的使用及大规模和声的构想。然而，布鲁克纳交响曲的音乐是独特的。这种独特性产生于作曲家对管弦乐色彩配置的极其个性化的感觉，其根源与布鲁克纳接受过对位作曲家和管风琴手的训练很有关系。他不仅把大块的铜管乐与弦乐色彩做对比，也喜欢在朦胧的弦乐背景下刻画出优美的对位旋律线。第一种方法的突出例子是在《第五号交响曲》的终乐章中引进大型圣咏（见诺瓦克版乐谱第 175 小节）。这里主题由法国号、小号、长号和土巴号以极强的表情吹出，紧接着是上声部的弦乐器奏出的极弱的呼应段落。不如此例那么令人激动然而却非常典型地代表了布鲁克纳精神作品特点的例子，是《第三号交响曲》第一乐章呈示部极弱的结尾。这是一个柔和的由弦乐奏出的 F 大调和弦，由法国号独奏增添了一层浪漫色彩。在复小节线后，F 大调和弦由上声部木管乐器美妙地奏出，法国号再次吹出自己的音符，这种音色变化与建筑上的景物配置一样，随着情况的变化或微妙精巧、或激动人心。在《第四号交响曲》第一乐章的主题再现时，人们听到了在柔和背景上

刻画出优美的对位线条，效果绝妙之极。法国号和鼓奏出本调的主音与属音，在弦乐颤音的映衬下陈述出开始的音型，孤独的长笛吹出新的狂想性质的游移曲调。在布鲁克纳的交响曲中有许多这样的音乐片断，它们证明了作曲家配器的清澈性。托维（Tovey）在一篇论述布鲁克纳《第四号交响曲》的文章中曾经说过，如果你要听瓦格纳所有的音乐会音乐，而不仅仅是听他的几首序曲和《齐格弗里德牧歌》（Siegfried Idyll），那么就去听听布鲁克纳的音乐——由此产生了认为布鲁克纳的配器是以瓦格纳的配器为模本的看法。事实却并非如此。尽管布鲁克纳的乐谱中有很厚重的铜管乐，但典型的“布鲁克纳音乐”不是瓦格纳式的。托维说布鲁克纳的管弦乐团听起来常常像架管风琴，如果它摆脱了“管风琴至上的作曲家”的错误认识就不会那样了，还比较切中要的。布鲁克纳音色的块状对比与瓦格纳整个乐团的汹涌之潮截然不同。

在头三首交响曲中，布鲁克纳采用了古典管弦乐团的编制，为了“增添”一种温暖的气息，加用了四支法国号和三支长号。在《第四号交响曲》中加强了稳固的中声部，并用低音土巴号（bass tuba）丰富其色彩。在所有后来的交响曲中，布鲁克纳改用具体称为 contra-

bass tuba（亦称为低音土巴号——译注）的乐器。另外，他在《第八号交响曲》中还加强了木管组，使长笛、双簧管、竖笛和巴松管各为三支，并增加了四支法国号。在《第八号》、《第九号交响曲》中用了八支法国号。正是在最后两首交响曲中，八支法国号、三支小号、三支长号和低音土巴号的组合，产生了一种类似瓦格纳音乐的宏大效果，特别是在由三管制木管乐器组引向高潮时更为恢宏。当布鲁克纳将土巴号引入管弦乐团时肯定是学习了瓦格纳的做法。令他印象深刻的是低音土巴号在为法国号和铜管乐器提供非常结实的低音方面的力量和可靠性。土巴号的历史是一个复杂的课题，而重要的是注意由瓦格纳引入浪漫主义时期管弦乐团的低音土巴号（contrabass tuba）是一个四键的大型乐器，可以很方便地吹出极低的音，这是真正的土巴号。而瓦格纳称之为 bass-tuba 的乐器，实际上是一种经过改造的法国号。布鲁克纳《第九号交响曲》慢板乐章中使用的中音土巴号（tenor tuba），实际上也是一种经过改造的法国号。

版本问题

沙尔克（Franz Schalk）和勒韦（Ferdinand Löwe）并未感觉到布鲁克纳交响曲的内在精神和这些作品的形式建构的意义。正因为如此，他们删改了作曲家的作品，给由他们负责编辑的这些作品的首印本造成瑕疵。很可能他们认为，布鲁克纳实际上是想创作一首“瓦格纳式”的交响曲，而他们就是帮助他完成这一工作的人。不幸的是，布鲁克纳本人开启了导致混乱的门户，这种混乱情况在他生前就产生了，并延续到他死后，而且不可思议的是至今仍存在于我们之中。为了理解这个问题，首先必须注意作曲家自己的各种修订校本的顺序，它是造成现今存在着不同的演奏版本的主要原因，这个问题很重要，因为这些版本正在唱片市场中相互竞争。

《第一号交响曲》作于1865～1866年，它以最初形式的“林兹交响曲”著称。该曲修改于1868、1877和

1884 年。布鲁克纳在《第一号交响曲》完成将近二十五年之后，于 1890 年在维也纳重写了这首作品。但现在人们普遍认为第一版本的音乐几乎在各个方面都更胜一筹。这首交响曲于 1868 年在林兹由作曲家指挥首演。

《第二号交响曲》作于 1871 ~ 1872 年。但作曲家随即于 1873 年对该曲进行了修改，以后的修改版本完成于 1875 ~ 1876、1877、1878 ~ 1879 和 1891 年。1873 年，布鲁克纳指挥了该曲的首演。

《第三号交响曲》现存三个主要版本。第一版本作于 1872 ~ 1873 年。该版本于 1874 年作了多处修改。第二版本作于 1876 ~ 1877 年，1878 年进一步润色。第三版本作于 1888 ~ 1889 年。《第三号交响曲》由布鲁克纳于 1877 年指挥首演，用的是第二版本。

《第四号交响曲》有两个主要版本。第一版本作于 1874 年，第二版本作于 1878 ~ 1880 年。1878 年新加入一首诙谐曲。这首作品的主要问题在于布鲁克纳重写多次的终曲。1881 年，里希特（Richter）指挥了该曲的首场演出。

作曲家对《第二号》、《第三号》、《第四号交响曲》最终形式的明显担忧，使我们怀疑这些作品是否曾有过最后确定的形式。这些作品代表了作曲家迅速向着成熟

发展的过渡阶段。在这个阶段中，布鲁克纳与音符搏斗着，试图确切地“发现”蕴含着最初灵感的完美形式。但不幸的是，作曲家不仅受到由自己的敏感产生的审美考虑的驱使，同时也受到朋友和学生们过多的好心建议及排练时删减要求的影响。

《第五号交响曲》布鲁克纳从未听过。该曲的创作始于 1875 年，第一版本完成于 1876 年 5 月。1877 ~ 1878 年，作者对前两乐章作了修改。但这可以算是一首以最终形式存在的作品。该曲于 1894 年在格拉茨（Graz）由沙尔克指挥首演。

《第六号交响曲》作于 1879 ~ 1881 年间，其中第二、三乐章于 1883 年在维也纳由雅恩（Wilhelm Jahn）指挥演出。

《第七号交响曲》也只有一种版本。除了几处修改以外，该曲写于 1881 ~ 1883 年间。1884 年在莱比锡由尼基什（Nikisch）指挥首演。

《第八号交响曲》有两种版本。第一版本作于 1884 ~ 1887 年间，第二版本作于 1889 ~ 1890 年。该曲于 1892 年由里希特在维也纳指挥首演。重要的是，布鲁克纳正是在其创作后期又转向了《第一号交响曲》的音乐，而且完全不必要地于 1890 年创作了“维也纳”版本。

未完成的《第九号交响曲》始作于1887年，即在《第八号交响曲》第一版本完成不到两周之后，于1894年完成了柔板部分。该作终曲的草稿被传了下来，但还无人敢于完成这些草稿以表达作曲家的最终意图。作曲家在1896年10月11日临去世的那个早晨，实际上还在思索着这些问题。该曲原稿及其终曲的草稿直到1934年才出版。

那么，布鲁克纳身后的局面是，现存的《第五号》、《第六号》、《第七号》、《第九号》这四首交响曲基本上是作者最初构思的作品。而作曲家的《第一号交响曲》有两种版本，《第二号交响曲》有三种版本，《第三号交响曲》有四种版本（如果我们把1874年内容改动相当大的版本也包括进去），《第四号交响曲》和《第八号交响曲》各有两种版本。布鲁克纳重写作品的范围从细节的改动直到大篇幅的重新谱写。而且，他还不断地仔细审读自己的乐谱并进行小小的改动。

除了因作曲家本人的修改工作带来的困难之外，布鲁克纳的学生们在筹备印刷他的乐谱时对编辑工作的干预，也使情况更加复杂化了。这一切所造成的结果是，这些已出版的并且许多年来在演奏时使用的版本，与布

鲁克纳留下来的手稿原本和修订本都不相符。情况似乎是沙尔克和勒韦自行根据瓦格纳的作曲手法，大规模地重写了布鲁克纳的音乐并做了大量的删除。由此而产生的音乐效果与作者的本意大相径庭。这一情况在 1932 年布鲁克纳的原谱《第九号交响曲》首演时和 1936 年他的原谱《第五号交响曲》上演时终于暴露出来。引发这些演出的是音乐学和个性冲突的研究活动。这些活动是由一群知道原来的演奏谱与作曲家手稿不符的学者们发起的❶。沙尔克和勒韦在布鲁克纳死后的若干年中，一直反对人们要彻底考查布鲁克纳本人的乐谱的要求。他们那种令人产生怀疑的动机和印刷者使用的《第五号》、《第九号交响曲》手稿总谱的消失无迹，造成了一桩丑闻，并促使那些学者们决心弄清事实。重大的成果是哈斯（Robert Haas）和奥雷尔（Alfred Orel）出版了一系列布鲁克纳音乐的演奏版本。

布鲁克纳本人最终认识到，他的音乐一旦脱离他手，就严重面临着被错误演奏的危险。他总是尽可能地反对在排演时进行删除。而在做了删除时，他则坚持不

❶ 这些学者指格雷里希（August Göllerich）、格勒（Georg Göhler）、奥尔（Max Auer）、奥雷尔和哈斯。

要把这些带到印行版本中去。然而许多删减情况都随着他的学生们的编辑修改工作进入了他的印行乐谱中。为了努力使自己的音乐如己所愿，布鲁克纳将一包自己的真本手稿遗赠给维也纳的宫廷图书馆。这包手稿是哈斯和奥雷尔制订布鲁克纳交响曲演奏版本的主要来源。他们还详述了作曲家原作与沙尔克及勒韦版本的种种不合之处。

哈斯想制订一个最终定本的集成版本的心愿没有如愿以偿。1945 年他在完成这项工作之前被免除了在奥地利国立图书馆音乐部的职位。他的继任者诺瓦克也被任命为国际布鲁克纳学会会长。在他的领导下出版了一套完整的袖珍研究总谱。不幸的是，这些总谱与哈斯制订的演奏总谱不合。而哈斯制订的乐谱不管怎样，直到最近仍是全世界各交响乐团主要采用的乐谱。这种情况必然使音乐爱好者和认真的学生对这个问题感到有些混乱。但是为了方便和统一起见，本书的小节标号参照了国际布鲁克纳学会的袖珍总谱。

遗憾的是，派系观念和相互抵触的忠诚往往很顽固。这些情况最初是由于人们发现了布鲁克纳写的乐谱与他乐谱的最初编辑者们决定为“更好的”那些乐谱之间的种种不合之处。哈斯版本是以对真实性的严谨关注

和对布鲁克纳精神活动敏锐的直觉理解而制订的。哈斯显示出来的洞察力远远超过沙尔克和勒韦对布鲁克纳音乐的玩弄。但后者毕竟在其师长病重无力顾及自身时被委以一项神圣的任务——使布鲁克纳的音乐存留于后世。是哈斯和奥雷尔查考了当时能得到的全部资料，还原了布鲁克纳音乐的乐谱，从而使全世界第一次得以欣赏到布鲁克纳音乐的光彩。

在评价音乐学角度的真实性要求时，可能会产生一种严格的历史精确性和直觉之间的矛盾。哈斯与诺瓦克之间的部分矛盾即产生于此。在力图制订一种确定的最终定本并为大家普遍接受的版本方面，诺瓦克是一位严谨的编辑，他注意恪守现有资料。而哈斯虽然也同样严谨，但他却很理解布鲁克纳的精神，因此在某些地方恢复了一些布鲁克纳实际上似乎会同意的删除部分。哈斯相信，在一个较开明的领会音乐的风气中，布鲁克纳是会希望这样做的。其中一例尤其与《第八号交响曲》有关。

目前的情况是有一套布鲁克纳交响曲的袖珍总谱，打着国际布鲁克纳学会的标志，意欲成为最终定本。这些乐谱基本上是以哈斯的首创性工作为基础，但此外也有一些以音乐学术的精确性为名而进一步做出的编订修

改。也许可以怀疑诺瓦克版本是否总是会被作曲家所接受，特别是就《第三号交响曲》的版本而言。编辑工作也延伸到演奏总谱上。由于对学生和唱片迷们有很实际的影响，哈斯和诺瓦克的版本竞相争得指挥家和录音公司的青睐。可喜的是，现在在唱片封面上说明采用的是哪种版本已成为惯例。喜欢听到布鲁克纳的音乐如作曲家本意的效果的听众，因而必须竭力利用自己的分析鉴赏力。在这方面，听众将从辛普森（Robert Simpson）对布鲁克纳交响曲的杰出研究工作[1] 和多恩伯格（Erwin Doernberg）撰写的布鲁克纳生平评述[2] 中得到很大裨益。对这两位作家，本书作者也表示感谢。多恩伯格详细论述了布鲁克纳乐谱的编辑问题。而辛普森适时地澄清了不同版本之间的音乐问题。在德国还有很多关于布鲁克纳及其音乐的重要研究论著，最著名的是由哈斯、奥尔、奥雷尔、格雷里希和库尔特（Ernst Kurth）所写的著作。

---

[1] 辛普森：《布鲁克纳之本质》（The Essence of Bruckner，伦敦，1967）。

[2] 多恩伯格：《安东·布鲁克纳的生平及其交响曲》（The Life and Symphonies of Anton Bruckner，伦敦，1960）。

早 年

布鲁克纳专职从事音乐工作的时间很晚。跟随着父亲——安斯费尔登的一名小学校长，他希望成为一名教师，而且终于做了温特哈格（Windhaag）这座小村庄的一名教师，不过在那里他也要下田干活。在温特哈格村，他一度曾参加当地一个舞蹈小组的表演，这无疑使他获得了以后注入其交响曲的诙谐曲中的感受和印象。他非常熟练地掌握了管风琴，而且在宗教机构做学生合唱团员时就已经熟悉了圣弗洛里安教堂的克里斯曼管风琴。田里的活儿与他对音乐的追求不合。最后，他被送到施泰尔（Steyr）附近的克隆施托夫（Kronstorf）。在那里他可以向赞奈提（Leopold von Zenetti）学习理论。1845 年 9 月，他作为一名教师去了圣弗洛里安教堂。布鲁克纳的生活，特别是他最初可塑的岁月，都是围绕着教堂渡过的。他在学习礼拜音乐的过程中受到了深刻的影响。这些影响发展到顶点，加之日益增长的对音乐

的渴望，使他于 1855 年到林兹当了大教堂的管风琴手。同年七月，他被塞赫特（Simon Sechter）收为学生。舒伯特曾与这位对位作曲家研究过功课。多亏林兹的鲁迪杰尔（Rudigier）主教慧眼识人，使布鲁克纳在维也纳有充分的机会受益于塞赫特的教诲。鲁迪杰尔主教在布鲁克纳感到压抑而后凝聚成抱负的时期给了他宽厚的待遇和鼓舞，并大力鼓舞布鲁克纳从事创造性的工作。

1855 ~ 1861 年间，塞赫特对布鲁克纳的影响是很大的。他是位严厉的教师，他使自己的学生受到了和声、对位、复对位、卡农和赋格方面的严格训练。这些在现今学音乐的学生们来看无疑是枯燥别扭和不需要的东西。布鲁克纳通过了塞赫特给他制订的全部测验和考验，从学生一跃成为一名传统技法的大师。当他在管风琴上演奏即兴赋格音乐震惊了专家评委会之后，他的才智得到了维也纳音乐学院权威人士的充分认可。

但与塞赫特进行的训练只是这位年轻作曲家学业的一个方面。塞赫特只坚持做练习，而完全“排除”自由作曲。1861 ~ 1863 年间，在比他更年轻的基茨勒（Otto Kitzler）手下，布鲁克纳浸入到瓦格纳和李斯特的气质中，学习了配器和奏鸣曲式。通过基茨勒的帮助，布鲁

克纳的音乐感受能力焕然一新，并且通过与当代音乐气氛的接触而得到培养。

对布鲁克纳的各种影响，特别是塞赫特和基茨勒对他的影响，在某种程序上说明了布鲁克纳音乐中何以能将雄浑的对位、纪念碑式的曲式和管弦乐色彩惊人地融为一体[1]。已经提到的各种因素——弥撒曲、瓦格纳音乐和管风琴的影响——都归结于一种专注于精通作曲的全部基本技法的精神。最终，布鲁克纳音乐背景的所有这些因素升华为严密而深奥的结构。

有意思的是，马勒和布鲁克纳在其交响曲中都引用了自己用过的音乐材料。马勒主要是用他的《少年的魔号》（Des Knaben Wunderhorn），而布鲁克纳用的是弥撒曲。在弥撒曲中有种一般的统一性，反映在布鲁克纳交响曲的某种风格取向方面。如在《第二号交响曲》的柔板和终曲中大量引用了《f 小调弥撒曲》中的音乐。总体来看，在段落结构、听起来很容易适合于拉丁文歌词的旋律型以及高潮段落中使用上行或下行音型的方式等

---

[1] 韦勒斯（Egon Wellesz）看到了布鲁克纳和另一位著名的奥地利对位作曲家富克斯（Fux）之间的相同之处，他们两人都把典型的奥地利人的热情和对位技巧结合在一起。见韦勒斯著作《富克斯》（牛津，1965）。

方面，弥撒曲对布鲁克纳交响曲的影响都是显而易见的。听众空闲时可借助现有的精彩录音制品探讨一下这个有趣的课题。但最重要的问题是，通过布鲁克纳的音乐思维的抽象过程，使礼拜音乐的影响和零散素材转化成交响乐。

“零”号交响曲 g 小调序曲

在布鲁克纳的三首早期作品中，可以感受到各种影响有点儿像炼金术那样被混合在一起。这三首作品是《f 小调学生交响曲》(1863)、《“零”号交响曲》和《g 小调序曲》。所谓的《“零”号交响曲》完成于 1869 年。但该曲很可能在作曲家正式创作《第一号交响曲》之前就着手写了。它的第一乐章使人立刻联想到贝多芬的《第九号交响曲》，尽管这里是用气氛渲染代替了强烈的主题开头——这首交响曲被批评为缺少明确的第一主题。整体来看，《“零”号交响曲》是一首令人印象深刻的作品，本不应受到作曲家本人的苛刻评判。不幸的是布鲁克纳太想满足于有影响的音乐权威们了。维也纳宫廷歌剧院的指挥德索夫（Otto Dessoff）曾在维也纳音乐学院出任过布鲁克纳的考官。当布鲁克纳请他看这首交

响曲的总谱时，他问道："主部主题在哪儿呢?"对布鲁克纳这个敏感而过于谦恭的作曲家来说，这想必如同一瓢冷水。于是这首交响曲就被搁在一边了。后来在布鲁克纳向维也纳爱乐乐团呈交《第二号交响曲》时，德索夫也是冷冰冰地丝毫没有提供帮助。

《"零"号交响曲》很值得一听，其特殊意义在于它预示了作曲家后来交响曲中的一些因素，并引用了《e小调》和《f小调弥撒曲》中的音乐，及1861年为《圣母颂》写的配乐和1854年创作的降B大调这首早期弥撒曲（见第10页注释）。在第一乐章中，布鲁克纳紧紧抓住后来证明是他核心的交响概念的东西——从朦胧的音乐开始到结构展开的过程。开始的音型显然表现出贝多芬《第九号交响曲》给人的印象，也明显地预示着布鲁克纳《第三号交响曲》（同为d小调）的开头部分。这种贝多芬的强烈影响，一定是来自作曲家1866年初次听到贝多芬《第九号交响曲》时的体验。因此，《"零"号交响曲》的第一乐章，要么必然作于正式的《第一号交响曲》之后，要么就是在受到贝多芬的开头音乐陈述方式的强大影响后重新写过。

生气勃勃的《g小调序曲》具有特殊的意义。该曲写于布鲁克纳从基茨勒学习之时，但直到1921年才出

版。这首作品远远优于作曲家在 1862 年写的两首军乐进行曲和四首管弦乐作品。《g 小调序曲》实际上算是一首交响曲的首乐章。干净有力的旋律线和果断的记谱，使之恰如其分地成为作曲家九大交响曲的序曲。

该曲是按照法国序曲的模式创作的，前奏采用了一个很动人的柔板，开头的音乐陈述具有古典音乐的对称性：

谱例 1

Adagio
ff
p
Tutti
Cello
ff
p
Tutti
Viola



但上行音型很快进入紧张的半音下行段落，逐渐沉入到静寂的属音期待中。快板部分由活泼的弦乐奏出，主要音型由中提琴的快速流动音型支持着。开始的主题继续发展，采用了柔板部分的下行动机，造成高潮的延伸。这里急速的十六分音符与谱例 1 中大提琴和中提琴的上行音型交替进行。第二主题的张力因此而松弛了，很有布鲁克纳音乐的特点。这就是交响曲的呈示部，作曲家在这里喜欢引入一个他称之为“歌唱性乐段”（Gesangsperiode）的静谧、对比的歌唱性旋律：

谱例 2

Un poco meno mosso

x

p

Strings

紧接着的木管乐的陈述也很有特点。和声在管乐器吹出下行七度音（谱例 2*x* 处）之前进行了变化音转调，构成呈示部的其余部分，与精神饱满的弦乐背景作对比。

发展部发掘了缓慢前奏中变化音的内涵，因而简洁、激动人心并充满力量。在管弦乐团连续不断地以 *ff* 奏出谱例 1 的上行音型时，三支长号、三支小号和鼓在乐团全奏当中发挥了强有力的作用。快板部分开始的主题随着木管乐器和法国号的相互应答而要求做延长和富于想像力的处理。

在半音上行至下中音和声时静静地引入了再现部，三支长号的旋律又以终止六和弦（close 6/3 harmony）构成一个坚实的中段。歌唱性乐段以变化减缩的形式重现后，随即就是以两个爆破性的和弦开始的 *ff* 尾声。半音张力急剧增大，直到音乐减慢进入主调的终止为止。然后，在平静的弦乐背景下，法国号最后一次独奏出快板主题。在全乐团突然合力奏出乐曲结束的几小节之前，是一个令人产生浪漫情调的时刻。这首序曲以很强的变格终止（plagal cadence）和皮卡地三度（tierce de Picardie）结束。这是一首辉煌的作品，应该得到比其现在享有的更多的演出机会。

c小调第一号交响曲

1890年布鲁克纳修改他的“林兹”交响曲时，已经超越了理性范围和对这首作品的感情，因此只能用与后来交响曲的结构相一致的精神来“聆听”这首作品。在这方面我们应当留心地追随他。《第一号交响曲》初稿具有自身的完整性和内部的逻辑统一性，不可看成是一首年轻气盛的作品，毕竟布鲁克纳写这首作品时已经四十一岁了。主题材料、发展以及整个交响曲的结构，是一位天才作曲家的心智和想像力充分觉醒而取得的成就。

快板音乐开始是在低声部弦乐组上奏出的走步式的进行曲节奏，小提琴在此之上方拉出一个非常倔强密结的附点音符主题，以反复出现的小二度为特点：

谱例3



法国号的插入加强了这些音乐因素，其他乐器加了进来，当属七和弦滑向降 A 音时，骤然一阵暴风促成了最初的高潮。这个高潮很快隐退到一个过渡段里。接着是木管乐吹出一个甜美的下行乐句，伴着法国号独奏引入降 E 大调的第二主题：

谱例 4



这是典型的歌唱性乐段，是一个具有冥想般美感的主题。布鲁克纳的歌唱性乐段的主要旋律，如果不是真正地模仿主题，那么通常都伴有本身有旋律意义的对位。在此处的歌唱性乐段中，突出的摇曳性音型对于向着乐章结束的进行是很重要的，这里，弦乐器利用它积聚起巨大的力量。最初是听到小提琴拉出这个旋律，然后是大提琴奏出。以后音乐的张力几乎是立刻迅速上升，一个新的节奏感极强的副题构成了一个 *ff* 模进的基础，

由此迸发出灿烂辉煌的第三个主要主题。这里，长号的效果宏大突出，下面这个绝妙的主题是呈示部的高潮：

谱例 5



注意重要的降 C 到降 B 的小二度。随着新主题的消逝，乐曲转入一个安详的六小节乐句（弦乐应答着木管和法国号的音乐），呈示部宁静地结束在关系大调上。

呈示部结束时用的乐器组开始奏出发展部，但很快整个乐团就又集结在一起。谱例 5 的张力是弥漫性的，尽管主题并没有原原本本地重述。更重要的是小二度音程的重复，它表明了谱例 5 与开始主题之间的联系。最后谱例 3 的节奏又回来并且得到发展。再现之前，原来在呈示部中被突然向降 A 音的滑动避开的属调，现在短暂出现，为走向主调做准备。这个音响是由 *pp* 的鼓滚奏合着谱例 3 的音乐造成的——效果极佳。接着又听到歌唱性乐段，但没有凯旋般的谱例 5 的音乐。因此它成为该乐章中的一首重头核心曲，其地位和作用改变了传统奏鸣曲式结构的重点。在维也纳版本中，布鲁克纳在尾声中又使用了谱例 4 的音乐来作为最终的庞大的音

乐陈述，或者不如说是一种误陈述，因为它的确是艺术上的一大败笔。至此，谱例4音乐的作用已经极尽，再度出现（特别是由小号奏出）时，带着一种毫无顾忌的丑陋因素。林兹版本令人满意地将此乐章开始用的附点音符音型的节奏动力推向主调。

慢板乐章只是缓缓地从潜伏的幼卵中现出，弦乐器拉出犹疑的半音化音乐，意味深长地重复着小二度音程。直到第20小节时，长笛才吹出连续的自然音阶段落，使音乐松弛下来。第一主题以二重奏的形式，在流动的琶音伴奏音型上展示出来，出现在第13小节，显然用的是降B大调。但这个调是以降E大调属音扩展的方式展示出来的。这个美丽的旋律第一次陈述时是以一个倒置的乐句结束，如同莫扎特的很多主题那样。在一个简短的高潮之后，音乐变为3/4拍，然后出现了另一条旋律。这第二个主要音调是一个延长的中部的基础，最后复归于开始的段落。此时，这一段落的相当部分都重写了。作曲家在这一乐章中部集中采用了快速流动的十六分音符的伴奏。第一主题没有以其原始形式再现，尽管可以听到开头的乐句，旋即引向结尾的高潮，然后这个乐章以上下行琶音形式宁静地结束。

柔板乐章似乎是采用了三段曲式（ternary form），

如果不是开头的重要材料后来以润饰的形式再现，是可以这样认为的。这个乐章在第 30 小节形成第一个可以辨识的旋律，作为副部组。第二个主题本身表面上看似乎是作为三段式结构的中心部分显现的，而实际上正式展开是在奏鸣曲式的乐章中。因此整个曲式比人们听起来的要复杂些，应该杜绝任何为此加上固定标签的企图。最后的这一论述适用于布鲁克纳交响曲的许多乐章。他对奏鸣曲式和交响曲形式的认识一般来讲很不正统，不顾及传统的四乐章设计那种靠不住的简单性。在布鲁克纳的音乐中，每个主题组都是一个发展点，这一主题组与其他主题组的有机联系可能是微妙而深刻的，这种发展的连锁式过程不能被纯粹的形式范畴所包容。

但是在诙谐曲中，作曲家的确遵循了三段曲式的基本模式。唱片封套上永远存在的一个共同错误是，谈论音乐风格多而谈论音乐形式少。布鲁克纳在一些诙谐曲中确实采用了奥地利乡村舞曲的节奏和许多内在精神。他在温特哈格村时经常用民间小提琴拉这些舞曲。但若认为布鲁克纳着手写诙谐曲时，立刻被穿着皮裤蹦来蹦去的快乐樵夫的形象带入催眠状态，那是荒唐可笑的。布鲁克纳音乐的奥地利气质，在他的三段曲式诙谐曲的

中部最优美地表现出来，而结尾的外声部无疑有一种热闹的乡土气息。但总而言之，即使在这首《第一号交响曲》中，作曲家在生动有力的音乐中也超出了农民的形象。正是这种驱动力、这种旋风般的旋转和巨大的冲力，始终是布鲁克纳交响曲的主要印象。与贝多芬一样，布鲁克纳重复 3/4 拍小节时打破了规矩的周期性，以猛烈的力度使这个乐章铭刻在人们心中。这种做法在《第一号交响曲》的诙谐曲中非常明显。这里的三声中段（trio）构成明显的对比、包含了许多美丽的音乐片断，使人联想起兰纳（Josef Lanner）的音乐。这里仅举圆舞曲式的法国号旋律中愉快的降六度音为例。

终乐章充满了顽强进取的力量，以狂暴的附点音符主题开始。第二主题也是朝气蓬勃的，但略少一些咄咄逼人的气势。急速的十六分音符在第 58 小节以第三种音型又出现了，保持着 *ff* 直到突然结束在戏剧性的休止上，宁静的结束乐句由管乐引入，以小提琴拉出的倍增音程的音型降 A－G－F－降 E 为基础。另一个巧妙的处理，是这个结束旋律组又引用了第一主题第二小节的附点音型。

发展部开始是对上述同一音型进行柔和、沉思性的处理。然后这个乐章生机勃勃的动力在第 111 小节复

起。当整个乐团进入高潮时又突出了附点节奏——突然迸发出势如破竹、毫无准备的E大调——而后迅即化为法国号和鼓点的悄声细语。另一个休止引入了第二主题的发展部（第163小节）。这个主题采用了自由倒置对位和一个有力的对位织体，无情地劈开自己的道路，冲向第三主题的材料。随着结尾部分不断冲向第273小节的再现部，音乐的张力逐渐增加。开始的挑战性音乐采用了凯旋气质的C大调，但很快c小调重申了自己的主导地位。然而，C大调短暂的闪现犹如暴风雨前的乌云后面突然出现的一道阳光。听众感到整个音乐都向着C大调开放，期待中的对C大调的最终肯定，是由第二主题的减缩陈述完成的。当三个上行级进音C–D–E自然地为结束本乐章的辉煌的小号主题预作准备时，就明确地改变了调号。最后几个和弦以第一主题的附点节奏冲向主调。

《第一号交响曲》有纯属于自己的氛围，在风格上不同于作曲家以后的交响曲，因此不应被视为是创作某种较大较好作品的早期尝试之作。而适合于作曲家后来作品的那些经典评价和阐释，也不应该用于这首交响曲。

c小调第二号交响曲

我们常常对天才的心理负担以及天才由于对还未诞生的作品的内心压力产生的人类个性反应感到奇怪。在完成了《第一号交响曲》后，布鲁克纳患了神经衰弱。致病原因可能是由于又一次缺乏自信，也可能是布鲁克纳的宗教信仰在当时没能支持住他。信仰中总是存在着一种消极因素，似乎怀疑本身就是信仰由其吸取力量的斜撑底座。我们不知道这在多大程度上适用于解释1867年布鲁克纳的精神危机。作曲家在一位神父的救助下战胜了精神危机，那位神父是林兹的鲁迪杰尔主教派来帮助他的。内心的胜利无疑反映在优秀的《f小调弥撒曲》中，该曲作于1867～1868年间，修改于1881年。这首作品的神秘主义性质不像贝多芬那样超越正统基督教的限度。布鲁克纳的弥撒曲是罗马天主教会的音乐，证明了宗教需要完全被教会满足之人的坚定信仰。

写完这首弥撒曲后，1871年布鲁克纳应邀到英国的艾伯特厅（Albert Hall）演奏威利斯（Willis）制造的管风琴。就在伦敦他开始写《第二号交响曲》。这首作品使布鲁克纳进入了一个困难的过渡时期，直到他创

作《第五号交响曲》时才完全解脱出来。为分析方便起见，可以很粗略地将布鲁克纳的交响曲分为三类。《第一号交响曲》可以独立地作为一首早期成熟之作。第二、三、四号交响曲（1871~1874）即算作第二类的重要过渡作品。第五、六、七、八、九号交响曲各自都是独特而灿烂的杰作，需要分别考察。这几首作品构成了作曲家创作活动的最后阶段（1875~1894）。这样分类的意图绝不像传统的布鲁克纳音乐三阶段发展论那么幼稚。无论如何，由于作曲家早期交响曲多次修改的时间与其最后几首作品的创作时间重叠，而使情况大大复杂化了。

辛普森博士认为《第二号》、《第三号交响曲》，和《第四号交响曲》的终乐章从未能依布鲁克纳的估计获得确定的形式。这里有两个可能是相关的因素：一方面是过分喜欢自我批评的习惯，使作曲家不能把任何作品放在一边不管，特别是在朋友们劝他写些较简单的东西时；另一方面要真正认识到，在以布鲁克纳的这些作品为代表的时期，作曲家还在探索交响乐实践的巨大新海域，最初的确不能标出海图，而最终才抓住了他所发现的那些音乐形式的最内在本质（因为作曲本质上是一种发现过程）。布鲁克纳像一个寻宝者一样发现了多得带

不走的财宝。

哈斯和诺瓦克两人在编订布鲁克纳的《第二号交响曲》时都采用了 1877 年的版本。但哈斯恢复了第一、二乐章和终乐章结尾的一些部分。多恩伯格在注明这点时说，任何对布鲁克纳有真正感情的指挥家都不会梦想略演这些段落。但诺瓦克看法不同。在 1965 年发表的布鲁克纳学会乐谱中，他指责哈斯混淆了《第二号交响曲》的初稿与 1877 年的版本。因而删去了哈斯认为是该曲基本精神的内容。这里要强调的是，当时人们对《第二号交响曲》的反应曾令布鲁克纳感到非常烦恼。考察委员会的成员之一赫贝克（Herbeck）在 1861 年考试中曾称赞过布鲁克纳的技能和知识，却反对他的《第二号交响曲》。德索夫也是这样。他们一致认为布鲁克纳应简化他的交响乐构思，并使音乐柔和些，多用些能被人们接受的古典音乐因素。带着服从古典音乐规范的紧张焦虑，布鲁克纳竭尽全力地摆弄着音符，以达到别人认为可以接受的标准。

但是显而易见，真正使这位作曲者的评论家们以及实际上还有维也纳爱乐乐团不安的，是音乐的规模和深度——一种虽有所删除和改动但依然存在的冲击力。布鲁克纳开始热衷于演出，自费雇请了维也纳爱乐乐团，

但是团员们并不愿意接受这一奉献。实事求是地说，李斯特也不愿意。他把布鲁克纳的乐谱弄丢了，后来该谱通过第三者又回到布鲁克纳手中。接着是汉斯利克和勃拉姆斯集团的白眼。这首作品于1894年又演奏了一次后，就被维也纳爱乐乐团束之高阁，封演达二十年之久。这个欧洲音乐的伟大中心并不总是善待其伟大的音乐家。而维也纳的浪漫派集团——在公众心目中主要依赖于自己愉快的轻音乐传统——不应使我们看不到这一事实。

《第二号交响曲》的开头是引人注意的，特别要注意由法国号下行琶音G-降E-C（谱例6）刻画的c小调上模糊的下中音效果。这部分延伸后接着第二主题，这是一个降E大调的优美的歌唱性乐段。然后在延续五十多个小节的同度重复的低音音型上引入第三主题。♩ ♫ ♩ ♫ 这一持续的节奏由于小号在第122小节以后来被称之为“布鲁克纳节奏”的变形（♩. ♪ ♩. ♪ ♩ [3]）进入而复杂化了。“布鲁克纳节奏”（♩ ♩ ♩ ♩ ♩ [3]）因其在《第三号》、《第四号》和《第八号》交响曲中的突出地位而得名。

谱例 6

在发展部中，主题材料特别是开始的主题（谱例6）得到最有意思的开展。整个部分是一种对位技巧的表现，富于对全部主要乐思的暗示，由大幅度的转调构成。尤其突出的是音乐转入降 G 大调，以木管和法国号在转调的弦乐背景下勾画出一个柔和摇曳的段落，伴随着第三主题的重复音型，展示一个由小提琴奏出的独立的乡村音调，与管乐构成对位，然后发展到高潮，接着在引用了第二主题后于第 320 小节进入再现部。尾声是长大厚重的，明显地引用了（如同许多作者指出的）

贝多芬《第九号交响曲》第一乐章尾声中昂首阔步的半音阶音型。结束的音乐是最后的和弦向着主调敲响，在这之前是对第一主题沉思般地引用。

优美的慢板乐章具有一种山峦倒影湖畔清池的平和宁静，采用了 ABABA 的简单形式。第一主题 A 是一个听到三次的广阔庄严的旋律（谱例 7）。另一个变换的主题由柔美的圣咏式的段落组成，采用了弦乐的拨奏，同时伴有法国号吹出的美妙的对位乐句。

谱例 7



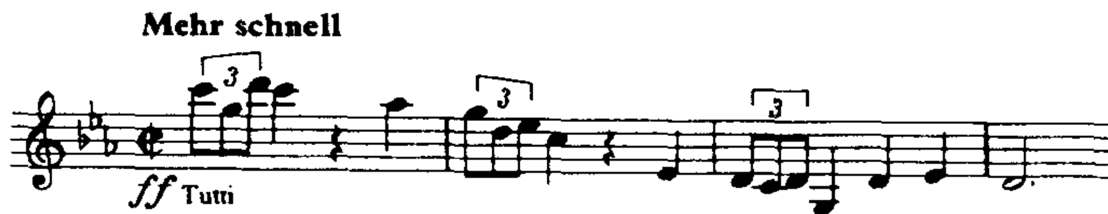
旋即重复这一主题，采用了令人产生美感的强化音乐，巴松管、竖笛加入到法国号旋律中。小提琴琶音的连奏加入到拨奏的圣咏式的乐句中。主要主题的回归由一个半音阶上行的法国号段落完成，这里有些稍显奇特。主题 A 现在听起来更丰富了，当它消隐到 *pp* 之后停顿了一下。B 主题以与原来大致相同的布局重现。结尾扩展的 A 引用了《f 小调弥撒曲》中的降福经（袖珍总谱第

180 小节)。而后该乐章渐渐结束在一片静寂之中。在第一版本中，法国号在结尾采用 *pp* 的降 A 大调琶音的小节中发挥了突出的作用。而诺瓦克在布鲁克纳袖珍乐谱中把这部分印成选用结尾。“正”本没有采用竖笛。这样做虽说不大能唤起人们的浪漫情感，但在技巧上要容易一些。

诙谐曲充满生机勃勃的动力、节奏技巧和富于想象的转调。但是诗意梦幻般的三声中段好像萦绕于脑际。这里，布鲁克纳显示出自己不仅完全理解奥地利舞蹈音乐的诗意，而且也充分理解舒伯特那种富于灵感的等和弦转调手法。

终乐章本身以喧闹的下行音阶音型急出，唤起交响曲开头音乐的回响。但这段音乐似乎主要是为强有力的主部主题发动力量而设计的：

谱例 8



如此巨大的能量迸发，似乎足以有力地促成颇似舒伯特 C 大调“伟大”（Great）交响曲终乐章中那种热闹长大

的结构了。然而这一往无前的冲劲，在第 51 小节处截断了。经过一个休止后，开始的喧闹音型又回来了，这次进入降 D 大调的属七和弦。又一个休止后接上一个毫无准备的 A 大调的优雅主题。这就是与前面出现的歌唱性段落形成惊人对比的歌唱性乐段。显而易见，这样的音乐必然震惊以古典音乐传统培养起来的感觉。这一歌唱性乐段偏离了正统的降 E 大调的调性方向。当布鲁克纳感到这段音乐已经持续得足够长了，才将主部主题（谱例 8）带回到降 E 大调（第 148 小节）。这第二次陈述达到 *fff* 后又戛然而止。至此，直觉地首次聆听这首作品的人，将意识到这是该交响曲必定以此作结的主题。这个乐章的整个形式是复杂的——人们几乎会说，它在形式上有一种奏鸣曲式与回旋曲式的冲撞，冲撞的效果是成功地进行了一次突破，在谱例 8 的基础上进入了凯旋性的、绝对明确的 C 大调。为此，作曲家运槌般地运用着这个主题，通过开始的与第一乐章材料有关的音型聚积起力量。除了所有对奏鸣曲式和回旋曲式的一般概括之外，需要用较生动的语言来描绘强烈的心理效果。每一次高潮过后，音乐又归于宁静、冥想的小节——这是布鲁克纳音乐非常典型的特点。说明此点的最佳例子是第 197 小节的音乐。在片刻的寂然无声之

后，弦乐在降 G 大调上引用了《f 小调弥撒曲》中安静的旋律，宣告着呈示部结尾的开始，当弥撒曲音调转到降 E 大调上时，呈示部正式结束。

发展部和再现部激动人心，最佳之笔是以 *fff* 向着 C 大调的突破（第 680 小节），终于驱散了在交响曲的终曲开头和整个交响曲开头占主导地位的萦绕不绝的 c 小调上的颤音。

汉斯利克的敌对态度

d 小调第三号交响曲

关于布鲁克纳的《第三号交响曲》，汉斯利克写道：它无法让人理解，未显示出丝毫诗意，其连续性原则是捉摸不定的，令人难以把握。在 1877 年 12 月 16 日《维也纳报》（Wiener Zeitung）上刊登的评论中，汉斯利克指责布鲁克纳把贝多芬音乐与瓦格纳音乐搅和在一起，而最终又屈服于瓦格纳风格的影响。为了理解这种今天也并不完全少见的反应，我们必须注意布鲁克纳音乐本身，并深思一些重要的历史及艺术问题。

汉斯利克自 1848 年起一直任《维也纳报》的评论家，写了一篇著名的论文《论音乐的美》（Vom Musikalisch-Schönen，1854），1861 年被聘为维也纳大学音乐史和音乐美学教授。布鲁克纳的拥护者是不会轻易

原谅汉斯利克在作曲家生前贬低其作品而给他造成的痛苦的。但尽管如此，汉斯利克并不像托维在谈论布鲁克纳《第四号交响曲》时所说的，是一位肤浅的评论家❶。汉斯利克的主要问题是，他的音乐感觉是由维也纳乐派的古典主义传统所形成，并仅仅是建立在这种古典传统之上的。比如，他不懂得柏辽兹的探索性音乐和一般的浪漫主义传统，可能对此也无兴趣，也觉得没有义务去了解当代的种种发展情况。他厌恶瓦格纳，起初主要是由于政治原因，因为在1848年的维也纳革命中，他们处于对立的立场。在此之前，他们的关系相当亲密。由于汉斯利克在瓦格纳的《纽伦堡名歌手》（Die Meistersinger von Nürnberg）中被讽刺性地刻画成贝克梅瑟这个人物，同时也由于对音乐本质和音乐感受的意义的纯粹信念，而使他们彼此间的敌意加深。

在汉斯利克看来，“音乐的本质是运动的声音”。《论音乐的美》一书的主要论点是，美是声音结构的一种属性，与人物、地点、情况、事件或思想都无关。以这种在传统的古典音乐风格爱好者中得到支持的观点武装起来的汉斯利克，拥护勃拉姆斯这位人们想象中的贝

❶ 《音乐分析论文》Ⅱ，70～71页（牛津，1935）。

多芬音乐的真正继承者，而反对瓦格纳及其关于“完全的艺术作品”（Gesamtkunstwerk）的思想。瓦格纳根据这种思想提出将一切艺术与哲学结合在一起的强烈企图，并由此产生了象征性的音乐表现。反对汉斯利克的理论家们，胸中燃烧着浪漫主义思想之火，相信音乐之声的感觉结构的确可以表达感情、思想、形象、人物、感觉、神秘的悟性等内容。他们觉得浪漫主义思想在柏辽兹（Berlioz）、瓦格纳、李斯特及其他作曲家的作品中被充分证明是合理的。因此，音乐创作的艺术和理论、运动之声的结构，成为内心生命之流的音乐载体。

那么布鲁克纳怎么样呢？他是自己导致祸事临头。他一方面着迷于瓦格纳音乐的音响，同时又对“完全的艺术作品”理论毫无兴趣，他将《第三号交响曲》题献给瓦格纳，而丝毫没有考虑到可能接踵而至的各种不良后果。瓦格纳接受了这一题献，而且后来总是引用这首交响曲，因为这首作品使用了小号，也由于开始强有力的主题强烈地吸引着瓦格纳。如果我们把布鲁克纳的原型主题与瓦格纳《漂泊的荷兰人》（Der fliegende Holländer）开头的音乐动机对比一下，就可以明显地看出产生这种吸引力的根源了：

谱例 9

(a) 布鲁克纳的音乐



(b) 瓦格纳的音乐



两首作品的音型都产生于 d 小调的琶音，布鲁克纳的音乐是下行，瓦格纳的音乐是上行。事实上，布鲁克纳的音乐又向上走了，似乎到达了终点，形成交响乐发展部中的种种布局问题。向瓦格纳题献音乐的明显意义，对汉斯利克、勃拉姆斯派的支持者和布鲁克纳的学生及朋友们都是有作用的。勃拉姆斯派的人认为布鲁克纳给自己打上了一个令人憎恶的印记；而布鲁克纳的追随者则认为他表示对瓦格纳的赞同和信奉。

其实布鲁克纳是一个原来在大型曲式上就存在布局问题的交响曲作曲家，并被瓦格纳管弦乐团的音响所吸引。他的音乐恰恰没有汉斯利克反对的瓦格纳音乐中的那些东西。他不“以词违乐”，而且对任何理解他的交响曲的人来说，他的交响乐手法的发展也并不是“单调、没有章法和令人生厌”的。此外，布鲁克纳并不把音乐主题作为戏剧的音乐象征去写。引用不同的弥撒曲音乐，对布鲁克纳本人也许都有各自的意义，但人们不了解这些也可以欣赏布鲁克纳的音乐。布鲁克纳的内心活动没有被配以概念性的标题，也没有在非音乐社群中公开表示过。而这种在某种捉摸不定的因素中表现出的精神品格是词语无力描绘的。布鲁克纳在努力处理交响曲式的种种布局问题时，被卷入汉斯利克与瓦格纳之争，这是他极大的不幸。交响曲式的布局问题，完全是抽象的，植根于音乐创作原理的基本因素。

遗憾的是，《第三号交响曲》不知不觉地成为布鲁克纳的“瓦格纳主义”的象征，其中存在着一些作曲家在任何修订版本中都未能满意地解决的布局问题。而且，汉斯利克抓住了音乐连续性的问题，以确凿的事实指明这点。而这个问题由于《第三号交响曲》首演时进行了删减而变得更加糟糕。汉斯利克听到的是一个经过

删减的对布局平衡问题毫不理解的过渡作品。他认为他听到的是由一个神经质的小乡巴佬谱写的、支离破碎的、将贝多芬和瓦格纳音乐混杂在一起的大杂烩。而这个小乡巴佬在 1874 年竟逞勇申请维也纳大学的教职——汉斯利克一再以他缺少资格反对这一申请。（布鲁克纳竟然不够格！）

布鲁克纳的《第三号交响曲》现在恰恰是初听他的音乐的听众最喜欢的作品之一。但与作曲家后来的交响曲相比，该作有一些明显的毛病。虽然主题辉煌，人们会问布鲁克纳是否设法以此做很大的发展。这一主题最初呈现后，音乐似乎不肯定地踌躇不前，一直延续到第 31 小节第二个有力的音型出现。主题陈述了两次，第一次是齐奏，第二次采用了激动人心的和声。这一新主题有两个对比部分，第二部分引向第一主题组在属调（A 大调）上的再现。评论者常常指出这一做法颠倒了贝多芬《第九号交响曲》开头音乐的发展过程。然而，布鲁克纳的乐章丝毫没有实现贝多芬音乐那种有机的发展，而是创造出一种蓄积着巨大力量的印象。这的确可算是这首交响曲的一个缺陷，即没有充分令人满意地表现出蕴含在开始小节中的力量。在终乐章结尾处听到的主题的最后陈述太短而且没有充分的准备。

第二主题组以 F 大调的一个歌唱性乐段开始（第 101 小节），用对位手法将两种音型结合在一起。这里我们听到了熟悉的布鲁克纳节奏。此处宜评论一下布鲁克纳主题乐思的纵向深度，它由琶音形成，常常占两个或两个以上八度的音区。无疑，这种穿越纵深垂直音域的跳进和冲力（比如，与谱例 20《第七号交响曲》开始的主题比较），对曲式发展的时间分布释放出一种“空间性”的拉力，好像音乐总是倾向于空间感觉的扩大。这种倾向越强大，就要求用更多的时间来展示音乐形式的意义。事实上，有人认为《第三号交响曲》的第三版本也就是诺瓦克研究总谱的底本的主题内容太短。特别是在终乐章中，主题内容由于省略了重要的材料而不完整。

在第 127 小节出现了新材料，主题的旨趣由大提琴表现出来，三加二的节奏萦绕不断。在第 171 小节出现了另一个齐奏的庄严音型，从而在第 199 小节处引入一个与之有联系的圣咏音型。小提琴的伴奏来自本乐章开始的音乐。主题完全呈示过后，作曲家可能是觉得自己的信息流线伸展过头了，于是在长号与法国号的卡农段中采用了主题音乐。而后呈示部柔和地以几个悠缓的 F 大调和弦结束。

由这些静谧的音响生成的发展部处理着主部主题的问题（谱例 9a）。作曲家对此将做些什么呢？主题音乐必须怎样展开以释放出自己的力量呢？布鲁克纳的手法是静态的。他将主部主题倒置并重复卡农段，这次是在弦乐、法国号和木管组之间，倒置的主题和原型主题互相应答，增强了这样的印象，即这个优美的主题受到自身和声空间的限制，它不会运动。修改后的发展部以第二主题为基础（第 321 小节），使人们听到更优美的音乐。长号和法国号吹出了开始小号主题的断章，带来第 341 小节处宏大的高潮。此处主题以 *fff* 的表情申述着，带点暗示再现部的意味（但这并不是再现部），促使最重要的头三个音符延长表述。然后音乐随着鼓的单独滚奏戛然而止。接着回到一段歌唱性乐段，非常奇妙地引用了《第二号交响曲》开头的主题（第 415 小节），是什么样的个性化思维唤起了这一回忆呢？

再现部是缩减的。当尾声与贝多芬《第九号交响曲》一样以鼓滚奏开始引出再现部时，布鲁克纳显示出对贝多芬《第九号交响曲》首乐章尾声开头的半音化低音的浓厚兴趣。这里的情绪和气氛都与贝多芬的音乐相似。

第二乐章在第三版本中变动很大。开始的主题是古

典式的，但接下去的音乐却是后期浪漫派风格。在第21小节，布鲁克纳引用了莫扎特式的乐句。这个乐句以前在他的合唱与管风琴作品《圣母颂》（1856）和钢琴曲《追忆》（Remembrance，1868）中曾用过。这段诙谐曲包括一段欢快的三声中段，表现出作曲家对奥地利舞蹈音乐的喜爱和早期体验。布鲁克纳和马勒都在这类乐章中展开极自由的诗意想象。

终乐章是复杂的，又回到了由第一乐章主题内容形成的形式和发展的布局问题上。它在很多方面都是布鲁克纳最令人不满意的交响乐章，这一乐章来回地发起又破坏着音乐的动力。这种有意造成的循环效果因而降低为一种不顾一切的努力，试图证实这首交响曲的全部意义就在于它的主部主题。

小提琴开始拉出热闹的半音音型，如人们可能预想到的，第一主题与谱例9a的音乐有点相关。第二主题是一首小提琴波尔卡舞曲，在A大调上引入，伴随着法国号和铜管乐器奏出的圣咏。这在布鲁克纳交响曲中是少有的几例之一。作曲家在这里的做法明显地与一次非音乐的经历有关。显然，他在晚上散步路过朔顿灵时听到一个舞厅里的音乐，而在绥恩豪斯附近躺着一位著名建筑师的尸体。布鲁克纳被这种对比所触动，从而转

向忧郁的哲学思考。这个故事是布鲁克纳的朋友和作传者格雷里希所讲的。这首交响曲主题不寻常的布局，无疑为这个故事提供了音乐性结构。而此时布鲁克纳探讨了马勒把交响曲看成是一个“世界”的思想。

第三个也是*ff*的主题，在第155小节以较强的切分音齐奏开始，旋即进行重复。而后呈示部独特地运用持续音和弦结束。有趣的是李斯特也喜欢用类似的礼拜音乐的进行方式结束他的钢琴曲。但人们感到，对李斯特来说，这是一种不自然的表现方式；而对布鲁克纳来说则不然，它是一种本能的自然的终止手法。

由此往下，这一乐章倾向于发动不起来，在第三版本中尤其如此。小提琴回到了开始的八分音符音型。音乐向着C大调属和弦运动时，小号主题（谱例9a）糟糕地过早出现了❶，有一种抑制音乐动力的作用。在一个长休止后，圣咏主题又回来，没有波尔卡舞曲的对位。在第三版本中，然后又在降A大调上重述这个主题，伴以波尔卡舞曲。而在第二版本中（这个版本较好），这里的第一主题有些发展，而且是很必然的。至

---

❶ 见辛普森对这一乐章做出的富有戏剧性而又有趣的说明。引自《布鲁克纳之本质》，第75～80页。

此，第二主题组冗长单调地开始了。当第三主题回来逐渐增加能量和动力时，音乐才缓下来。最后的高潮在第451小节（第三版本）处到来。谱例9a音乐的强调重复加强了主音大调。结尾小节的音乐辉煌宏伟，但凯旋风格的号角音乐给人留下一种挥之不去的召唤过早的印象。

降E大调第四号交响曲

人们只要研究一下历来被称作“浪漫”的布鲁克纳《第四号交响曲》优美的第一乐章，就会感到作曲家在驾驭曲式发展方面自信稳健多了。谱例10显示了音乐开始的小节，它们似乎是以和声灵感为基础的。这种灵感有时在沉思默想式的钢琴即兴演奏中，在大脑还未准确地记录下双手在做什么时，会自然地出现。人们首先听到在闪烁的弦乐颤音背景下的法国号的召唤。赋予这首交响曲以这种迷人美感的降下中音（降C)，旋即在第8小节的伴奏和声中得到呼应，其意蕴一直贯穿在随后的和声中。

谱例 10

Bewegt, nicht zu schnell

Horn Solo *mf*

ppp

etc.

Strings
trem.

p dimin.

第 17 小节处主音降 e 小调的和声，加强了那种近乎超自然的宁静情绪。然后木管乐器和法国号穿过舒伯特式和声的纱幔开始了一段对答。这是布鲁克纳的“空间

式”展开的精彩旋律之一，直到第 43 小节熟悉的节奏出现时，才可能确定各种音乐因素运动的速度。与这里的音乐相比，《第三号交响曲》第一乐章似乎有点“呆板”。《第四号交响曲》形式上的必然性和《第三号交响曲》不规则的音乐流动之间的差异源于各自主题的性质。《第三号交响曲》的主题虽然表现得庄严华丽，一下子就达到顶点——但它那《独断的》表现和重复陈述没有为进一步的音乐对话打开大门。反之，在《第四号交响曲》中，开始的主题要求无限的扩展。二者的区别来自浪漫派和声宽广的发展性内涵。布鲁克纳的“瓦格纳主题”是结实地裹在一个三和弦结构中的，当然是以Ⅰ-Ⅴ-Ⅰ的和声意义为轮廓。《第四号交响曲》维护了这一基本关系（降 B-降 E)。但是降 C 音的加强和第 7 小节幻术般的和声，完全打破了和声与主题的Ⅴ-Ⅰ的固定格式，尽管存在着下层主低音的拉力。而后任何情况都可能出现。绝妙的和声关系范围已经开拓出来。布鲁克纳进而在后面的音乐中展开了几乎是无限可能性中的一些内容。

在发展部结尾中（第 333 小节)，弦乐器奏出一段以最初在中提琴拉出的歌唱性乐段听到的主题的扩大形式为基础的音乐，这里有一些极其优美的片断：

谱例 11

此后这一乐章立即开始再现，长笛在谱例 10 法国号的呼唤声之上吹出一个新的对位旋律。接下去这段旋律又由大提琴奏出。在本乐章结束时，不断听到法国号的呼唤——这奇妙的音响深深打动那些热爱自己家乡的心灵。

慢板乐章是一首带有忧郁气质的舒伯特式泛音（Schubertian overtones）的进行曲，充满了微妙的旨趣，值得细细聆赏。布鲁克纳从这首进行曲的 c 小调转入诙谐曲的降 B 大调。这是打击最重的力量，由激动人心的法国号发起，突然奏出作曲家最喜爱的节奏。其主题材料比以往同样形式的乐章都发展得更加严密。对比性的三声中段（降 G 大调）唱出一首迷人的兰德勒舞曲

(Ländler)，这种舞曲在施蒂里亚充满人情味的乡村晚会(Heimatabend）上总能听到。

终乐章在降 b 小调上以 *pp* 开始，留心的听众会立刻抓住为法国号和竖笛所写的音型中一个重要的半音(降 G－F)，法国号和竖笛的音乐以弦乐柔和的低语为背景。而且在与这首作品开始几小节降 C 到降 B 的关系进行比较时，聆听者或许不会搞错的（有趣的是这两个半音关系相隔五度)。在两种情况下，半音都滑向属音，张力急剧上升，直到在第 43 小节该乐章强有力的主题爆发出来为止：

谱例 12



这就明确地限定了主调降 E 大调 V－I的极性。降 C 音的再次大力强调是迷人的。然后和声几乎是立刻向上滑动半音，从降 G－降 B－降 D 的三和弦进入 D 大调和弦，最后在一个波浪式的半音上行后建立起降 E 大调。此刻，法国号通过对谱例 10 主题的强调陈述，进一步肯定了调性中心。

至此，本乐章经历了以下列进行为基础的降 E 大调巨大的扩展过程：

谱例 13



接着，音乐离开降 E 大调进入第二主题群的 c 小调。这样的和声手法为研究布鲁克纳的音乐思想提供了重要线索。汉斯利克把布鲁克纳的音乐描绘成“复杂的”，完全不能理解他的音乐思维。布鲁克纳在此所做的是，通过不断拓宽半音插入的手法，探索使音乐进入中心调的远属区域的种种等音关系，从而发展了传统的级进手法。在早期作品中，这给他带来一些烦恼。布鲁克纳从瓦格纳的半音发展技巧中学到了很多东西。用这种技巧，一个特定调的乐段可以通过临时离调进入远调区域而丰富起来。同样显然的是，布鲁克纳也为舒伯特的等音色彩法所吸引，结果产生的不仅是色彩丰富、音域宽广的音画，有时会发现和声探索也会把结构联系的线条拉过了头。

在这个终乐章中，布鲁克纳又一次试图以一种在主调上明确重申整首交响曲开头主题的动力，解决将众多

不同的主题材料统一起来的问题。呈示部和发展部的动势如同《第三号交响曲》中的一样，由于意在主题与和声之间进行困难的部署而受到阻滞。在带着发展传统的奏鸣曲式的思想工作时，古典奏鸣曲式的概念仍存在潜意识中，阻碍着布鲁克纳充分展开自己创造性的想像力。在某种程度上，布鲁克纳也受到了一些潜在设想的妨碍，这些想法来自他早期的音乐体验。而大家都太轻易地让他相信这些想法是正确的。

申克尔（Heinrich Schenker）很懂得和声进行与展开大型曲式的关系，有趣地写到循环进行的技巧：

> 只要我们认为唯有那些将恢宏多样的乐思有机地连在一起的创作是“套曲”（*cyclic*）……根本原则必然是：节省使用你的和声并从中发展尽可能多的主题内容❶。

布鲁克纳虽然的确是从最初的和声中开发出丰富的主

---

❶ 申克尔：《和声学》（1906 年第一次出版时名为“一位艺术家的新的音乐理论和奇思异想”），E. M. 博基斯译，乔纳斯编辑（芝加哥，1954 年）。

题，但他绝没有节省和声。生成他的一些主题的和声关系常常是大胆尝试性的与复杂的。比如，想想《第七号交响曲》终乐章的主题，布鲁克纳一从传统奏鸣曲式的角度思维就使自己陷入困境。他的和声技法需要某种比奏鸣曲式的范围更宽的东西，以便使他那些调性取向的主要核心作为一个集成结构中的重要片断展示出来，而不是作为一些习知的曲式设想的衍生物。汉斯利克及其追随者聆听布鲁克纳的和声，感觉它是离轨了，这是因为他们做出了错误的设想。

乔纳斯（Oswald Jonas）评论申克尔在完成最初关于和声的著作之后很久才形成的成熟观点时，写道：

> 一首音乐杰作，根据申克尔的概念，是背景中可见的主要音乐事项的实现。作曲过程意味着这一事项在前景的实现。这一点说明了为什么音乐大师们有无限的财富和力量，以及他们的作品为什么充满即兴效果。一个作曲家的平衡力使他不知不觉地或者说是本能地以原始旋律（背景和声项）为中心，像梦游者那样能够不出偏差地游荡。无论作品

大小，他都可以跨越任何距离并连接起任何裂缝[1]。

这一评述用在布鲁克纳的早期交响曲上很有启示意义。我们也许不知道背景和声项（background harmonic event）对布鲁克纳来说是否总是如它本应是的那么清楚。如果不是，也许是因为布鲁克纳生动的和声想像力与通晓的奏鸣曲式的设想是不一致的。死命牵动着他下意识思维的原始旋律，事实上不可能与古典的呈示部、发展部及再现部的技法保持一致。因此对听众来说，重要的是调整自己的音乐感受能力，使之能感受到更广阔的声音探险范围，特别是在研究我们现在必须思考的伟大作品时更是如此。

---

[1] 引自申克尔的《和声学》，乔纳斯编辑。

后期交响曲

大量引证主题想必是讨论布鲁克纳的成熟作品的必要条件。特别是当对其中任何一首作品都可以轻松地写出至少这样规模的一部分析著作时。然而，仅仅是主题分析未必是最好的方法——无论如何，可以通过将呈示部主题分离出来，并指出其在发展部和随后的再现部中的处理情况，来“说明”奏鸣曲式乐章的时代早已过去。布鲁克纳的后期音乐超越了古典奏鸣曲式的限制，正如肖邦创作的圆舞曲超越了兰纳和施特劳斯的舞蹈组曲一样。

在布鲁克纳的后期音乐中，意义最大的是和声关系。因为正是它们决定了音乐在时间中的展开过程和大型段落的调性组织——即整个作品的作曲过程(Aus-

komponierung)❶。无论如何，我们将看到，对布鲁克纳来说，一个主题也是预示整个乐章的和声化展开的手段。这就是为什么布鲁克纳的主题常常有一个基于互相渗透的两个方面的迷人结构。第一方面是主题本身内在的旋律；第二方面是主题的和声内涵。如果说布鲁克纳的旋律并非总是立刻令人产生美感，却总是具有旨趣。布鲁克纳的确没有马勒的旋律天赋，但他无疑凭着对对位形式的深刻理解和即兴创作赋格音乐的实践，从不同的角度探讨了旋律的形式功能。

赋格主题的关键是它本身要包含很多结构意义，可以倒置、扩大、减缩，可以施用卡农与密接和应手法(stretto)，而且可以产生一些附属音型，其中每一音型都能发展成段落部分。布鲁克纳谨慎地选择自己的主题，从它们对交响曲式大范围的意义去考虑，因为他开始认识到了这一点，因为他的主题发展前景都很大。一首布鲁克纳交响曲开头的音响，就期盼着它们最终的精彩结尾。这些音响总是实现着调性的和声原则。当我们

❶ 这是申克尔表示“贯穿作曲”（through composition）概念的术语，意指在基本和声的原型结构内的曲式的整个流动和发展表现。

听到《第七号交响曲》开头的琶音时，立刻感到即将由此发出的巨大力量，在聆听琶音后面的副部主题的音型时，我们察觉到第一乐章的展开。同样，在《第六号交响曲》中，我们认识到主题微妙变化的曲式意义。主题中包含了后来在中心调与附属调范围展开时被发展成二级调式中心的旋律音。一旦我们理解了这一原则，就会明白它毕竟是古典音乐中预示过的东西。

莫扎特著名的《C 大调钢琴奏鸣曲》（K545）完满地表现了这一原则。在第一乐章中，开头四小节的主题展开了简单的和声型Ⅰ-Ⅴ-Ⅰ-Ⅳ-Ⅰ-Ⅴ-Ⅰ。第二主题也是通过转位手法从第一主题派生而出的。当我们研究整个乐章时，看到它的展开只是开始音乐陈述的基本进行的延伸。布鲁克纳的交响曲将同一原则发展到极致。在他的交响曲中，由常常远离主调的和声产生的内在张力，要求音乐结构通过变换和声组合来展开，而不必根据包括传统奏鸣曲式一般特点的主题而展开。每一和声组合都是一个大型的从属结构，常常与其他从属结构相对立。一直到作曲家最终将所有因素联系在一起时，才显示出乐思的统一性。直到终乐章最后以主调和声将全部张力爆发出来，才解除了由这种手法引发出的巨大期待——如《第八号交响曲》最后的音乐，用庞大的对位

织体将交响曲的几个主题结合在一起。当然，在所有这些音乐中都有一些瓦格纳和《特里斯坦与伊索尔德》(Tristan und Isolde) 的东西，瓦格纳在乐剧开始提出的和声问题经过长久延宕才解决。这一手法很容易跃入布鲁克纳的脑海，对这位来自安斯费尔登的交响曲作曲家产生强烈的影响。但是，也许对布鲁克纳奇特深刻的音乐思想产生丰富影响的，如果不是最终经过变形的话，可以说是上奥地利极其静谧、和平、美丽以及充满宗教气息的特点。这一切在我们生活的年代中仍不乏见。毫无疑问，作曲家的音乐和他成长的根基之间存在着联系，尽管这很难确切地描述出来，但敏感的听众一下子就能听出来。也许这种情形正如奥地利哲学家维特根斯坦 (Ludwig Wittgenstein) 曾提出的那样，对于不能言传的事物，只能“显示”而不能陈述。除了神秘主义特点之外，布鲁克纳的音乐越来越使那些耳朵灵敏的人着迷。

降 B 大调第五号交响曲

古典调性是指与音调中心有关的各种运动音响之间的关系。调性的决定因素是界定该音调中心的基本方

向。因此贝多芬就可能在其《第一号交响曲》中，在真正使音响成为这首交响曲的调性C大调以前，先使用Ⅳ、Ⅵ、Ⅴ音响的终止。在真正听出C音清晰的主音功能之前，实际上是C大调的三个“相关（related）调”限定着C大调的调性中心。在肖邦和瓦格纳的浪漫派音乐的调性中，相关调系统的概念往往消融在和声转换的潮流中。首先，这里似乎没有可用以保证有一个稳定主音的固定发展过程。比如在演奏肖邦的马祖卡舞曲时，主音的建立好像是由一种奇迹产生的，经过一个乐段，双手穿过层层半音性音乐的纱幔探寻着一种节奏音型。随着洞察力的提高，我们认识到，即使自己感到即将迷失于漂浮的和声迷宫中时，实际上也还是存在着一种坚定而有目的的向着主音发展的驱动力。于是我们明白了，高度复杂的半音关系可以产生于非常简单的背景系统。正是这种背景系统确立了一首乐曲的潜在建构。

这似乎也正是布鲁克纳《第五号交响曲》尤其是其中非凡的第一乐章的情形。这一乐章在五十个小节的篇幅中展示出一个惊人的前奏，包含了一系列重大的和声冲突。但是该乐章的开头和结尾都采用了降B大调，而几个主题的呈示都结束在属调F大调上。因此基本和

声形式在人们熟悉的古典格式 I－V－I 中发展起来。然而这个前奏（是这首交响曲特有的）经过开始在降 B 大调上的一段肃穆的礼拜音乐和片刻的休止后，突然以 *ff* 在降 G 大调上迸发出一个琶音音型。又休止了一下后听到了 A 大调上的第三个音型。琶音回到降 B 大调上又与这时在 A 大调属调上的第三个音型相冲突。经过一个半小节的沉默后，听到以减缩与转位手法加入新材料的第三个音型的低音旋律，在 A 大调上，此刻重新指示出作为 D 大调的属音。这些主题就是这样如谱例 14 所示的方式呈示出来。最后一次陈述把我们引入快板，音符 D 成为降 B 大调和弦的三音，而随着第一主题的出现变得暗淡，成为降 b 小调的和弦（见谱例 15）。

布鲁克纳现在开始使这一激动人心的和声场面生效，不断利用降 b 小调作为避免使用任何接近传统的调性肯定手法的手段，避开降 B 大调。因此这一乐章进行了一次经历一系列远调的绝妙旅程。当主音明确到来时听起来正合时宜，因为接连不断的各种调性的半音波动，实际上已经为通过与主音有密切联系的 g 小调和降 E 大调而引入主音做了微妙的准备。

谱例 14

(a) Adagio
Viola
Basses pizz.
pp
Violins 2
Violins 1

(b)
ff

(c)
ff
Horns and Bass
(cf bar 31)

整个第一乐章应看作是和声关系逐渐展开的过程。音乐织体丰满，贯穿着几个采用了大量对位手法的优美主题。其中包括对谱例 14b 和谱例 15 之间的一段卡农音乐的重大探索。全部主题及和声的进行，完满地显示出

谱例 15

Allegro
Violins
pp
V of III
p Viola Cello
etc.

当作曲家的创作才能集中起来并得到一种下层的、假定是隐匿的基础和声关系系统的平衡时所能做的一切。

柔板乐章以柔和的三连音拨弦伴奏在 d 小调上开始，表现出诙谐曲中的主题意义。主题首先是以一支双簧管奏出，开始的音型模仿谱例 14c 的对位，在转入第二主题柔美的乐段时，作曲家引入一连串下行七度音，与小提琴的下行八分音符三连音形成对比。新主题有一种平和的威严，几经转调。以后的音乐沉思般地展开这两个主题，以下行七度音表现出背景的重要性。结尾的音乐听起来精细而质朴。

诙谐曲开始的音乐也在 d 小调上，这是布鲁克纳至此最高度组织化的诙谐曲乐章。这些音乐伴随着柔板乐

章的第一主题采用了加快的三连音音型。然后又伴随着木管乐器奏出的枯燥曲调，同时仍保持并发展着作为整个乐章接合线的意义。在以较慢速度进入的第二个旋律和第三个旋律下也贯穿着三连音音型，而且在带有第二主题变体性质的倒置对位音乐中再次听到这个三连音音型。头四十六小节形成了明确界定的几个和声段落——d小调、F大调、降D大调和E大调——利用拿坡里六和弦与等音关系联系在一起并导入第三主题。所有这些材料在三声中段到来之前最终融合在一起。三声中段出人意料地以2/4节拍呈示出来，采用了降B大调。其音调使人回想起在该交响曲开头听到的几个音。诙谐曲的主体这时开始再现。

这首杰作的终乐章，就其不寻常的结构和惊人效果而言实在值得赞扬，这是极为成功的乐章。表面上看，它包括一个如同贝多芬《第九号交响曲》那样从前面主题中转化的前奏。接着是一个巨大的赋格和宏伟的圣咏。根本的区别是重要的赋格主题几乎立即引入。由第一乐章快板音乐（见谱例15）产生的音型变化在终乐章的第15小节进入，有力地促成了由赋格段形成的巨大动势。终乐章以第一乐章开头的音乐开始，但在第三和第五小节处，人们听到一个由竖笛奏出的下行八度。

这预示着以此为基础的赋格主题的出现。赋格主题在第 11 小节和第 23 小节处部分呈现。在与柔板乐章有联系的一段音乐及其伴奏音型（诙谐曲即由此产生）之后，该乐章突然进入赋格呈示，中快板的整个赋格主题采用了降 b 小调：

谱例 16



（注意联系着第一乐章的第 15 小节处的音型的主题关联性。）这个赋格呈示段暂时没有继续发展。相反，布鲁克纳却引入一段长大的附属段落，采用了降 D 大调。以一个在主题性质上与诙谐曲的第二个音型有联系的新主题为基础。这段音乐发展成高潮，之后人们听到一切都渐渐隐于鼓滚奏声映衬下的与柔板乐章主部主题的鬼魂之间的耳语中了。静默片刻后，迸发出降 G 大调中 *ff* 的圣咏主题，犹如最后审判日的号角声：

谱例 17



这个主题由法国号、小号、长号和土巴号奏出。弦乐器静静地与这激动人心的音响相呼应。圣咏主题结束了该乐章主题材料的呈示。低音从降 G 下滑半音到本位音 F，在静静地引用了该交响曲的属调后静默了一个半小节。这里形成了一个重要的和声点：在降 G 大调上呈现时，圣咏的第一乐句导向旋律音 F，因而提供了等音变换的机会，这种变换出现在第 196 小节。但是布鲁克纳在使一切音乐材料沉入 F 大调的礼拜音乐之前，始终强调着 F－降 G 的拿坡里和声关系。

辛普森博士认为这一切都是前兆性的材料❶。这无疑是正确的。这个赋格本身从第 223 小节开始，以圣咏作为主题，在一个快速流动的对位的映衬下由中提琴奏出。这是一个变重赋格。第二主题（谱例 16）在第 270

---

❶ 引自辛普森的《布鲁克纳之本质》。

小节与圣咏结合。这一乐章由此发展出巨大的力量，此处的音乐并非完全是赋格性质的。随着音乐向着一个以圣咏和第二赋格主题的音型为基础的巨大高潮运动，在第349小节，赋格手法受到阻制。高潮平息后，由于在F大调上再次引入在前面降D大调上（见第67小节以下）听到的在主题方面与诙谐曲第二主题有联系的副部主题组，降G－F关系又一次得到发掘。这导致了对摘自第一乐章的谱例15 *fff* 强调陈述、对谱例16赋格主题惊人的扩展，以及对赋格主题上圣咏的最终的调性陈述，这些赋予这首交响曲一个精彩的结尾。

评论家和分析家们对这首交响曲的主题材料的统一性看法各异。有人主张只有那些在演奏中真正能听到的东西是重要的，也可能是这样。但有一个事实是，反复聆听会揭示出很多以前未听出来的东西。此外，对音乐的专注性无疑得益于对总谱的研究——不是在音乐演奏期间，而是在音乐演奏后或正好在下一次演奏之前。除了听觉体验之外，至少这一点肯定不会有什么应该怀疑的。即我们对一首伟大的音乐艺术作品的理解，是以我们对其结构处理的理性认识为基础的。可以认为，正如作曲需要相当的技巧因而也需要懂得声音规律一样，聆听者的角色是通过对这些技巧和规律的认识而得以丰

富。无论事实是怎样的，那些对主题进行和对布鲁克纳思维中复杂的主题交织关系感兴趣的人，在此将发现很多值得探讨的东西。这首交响曲是一首主题发展与和声建构的杰作，表明作曲家将纵向与横向的作曲功能全面地结合在一起。最重要的是，这是一首富有深刻灵感的作品，再好不过地体现了汉斯利克关于音乐是“运动的声音”（sound in motion）的观点。

A大调第六号交响曲

《第六号交响曲》不像作曲家的其他几首交响曲那样几经改动。这里我们得到的是一首较短小精悍的杰作，是由曾成功地处理了复杂的《第五号交响曲》的头脑构思而成的，保持了作曲家留给我们的原貌。这首交响曲有一种冥想般的美感，不仅带有温暖的感情色彩，而且时时显露出一种难以描绘的超然物外的气质。使人感到作曲家的头脑进入了研究自身发展过程的沉思，几乎可以把这首作品说成是一首哲学家的交响曲。这不是因其与哲学有什么联系或因其有什么可界说的内容，而是因为它的形式美和转调逻辑显示出一种成熟的作曲哲学。

开始几小节的音响带有一种权威气，延至全乐章的三连音伴随着弦乐奏出的低沉的哲理性主题。注意半音变换——G、降 B 和 F。它们是这首作品靠后面部分的发展的重要线索，并且通过拿坡里和声关系的原则贯穿于第一乐章的和声展开过程中。因此，聆听者应注意这种半音“边滑”（side-slipping）技巧，它使旋律型富于变化并丰富了转调过程。正是在再现部的开头和尾声中，布鲁克纳显示出他特殊的驾驭能力。在曲式展开过程中的这种时候，大作曲家们如最著名的贝多芬，常常表现出对调性与结构之关系的深刻洞察力。正是期待性的创造与出其不意的因素的结合，才造成了动人的美感。布鲁克纳在接近再现部时短暂离开降 E，通过降 G 和降 A 和弦走到主调的属音上。低音提琴以三连音的基本节奏猛烈地奏出降 A 音，而定音鼓以本位音 E 进入（第 207 小节）。降 A 音作等音变换成为升 G，我们进入了主题。在尾声中，布鲁克纳利用主部主题惊人的引力穿越了广阔的转调区域，直到正确地通过一个巨大的变格终止进入主调。

柔板乐章几个优美的主题容易确认，并且时而由于强烈的主题性强调而显得沉重。这是作曲家最喜爱的乐章，也是他在其中遵循了极正统的奏鸣曲式少数几个乐

章之一。这一乐章造成了集中强烈的感情。但是它那萦绕不绝的主题只说明了这一乐章的一部分。第一乐章的拿坡里变换在此显示出影响，以一种和声化织体展现出丰富的调性关系。作曲家在 F–C–F 或者说是 F 大调的 I–V–I 和声这一基本结构中，运用了色彩丰富、变幻莫测的音响。而这种潜在的和声结构几乎是隐匿于不断转换的和声从属关系的纱幔之后。带有降六级音的第一主题由于降 b 小调的泛音而显得沉重。而澎湃而起的双簧管音乐又加强了忧郁的效果（第 5 小节）。第二主题是抒情性的对位体，在 E 大调上引入而走向 C 大调。通过这个乐章，布鲁克纳编织出一块和声从属关系的绣毯。一个乐章竟能够涉及诸多的调性区域及其从属区域，却又似乎是以一种简单的结构表现出来，而这个结构除了在 F 大调宁静、沉思性质的结尾中表现出来，几乎从未直接明确地形成。这一切究竟是怎么回事，这是音乐上的一个谜。在这种情况下，原始旋律线犹如一座山的形状，很少可以透过被万道彩光照亮的层层流云看到。山岭荒原上孤寂的漫游者懂得这一效果，如果他是一位音乐家，就完全可以推想出色彩与声音之间的相似之处。

节奏与和声的微妙，是这诗一般的诙谐曲乐章的特

点。这一乐章在 a 小调上开始，其精美的性质由于主要段落 *fff* 极强有力的结尾而被粗暴地遮蔽了。三声中段在风格上与早期兰德勒舞曲迥然不同，纵情于木管与弦乐之间轻松的对位转换。法国号发挥独特的作用，并被认为与贝多芬的《英雄交响曲》有一种遥远的联系。

为了在终乐章的和声空间中有一种归家的感觉，就必须再看一下这首交响曲开始的主题，并注意 F 音和降 B 音的结构力量。作为和声极点来考虑，这些音在终乐章中又被拾起，以巨大的力量在 A 大调核心调性上尽力表现着自己的意蕴，由开始的主题表达出来：

谱例 18



一个进行曲的节奏很快在 A 大调上突起，接着是下面这个重要的铜管乐音型（第 37 小节）：

谱例 19



（注意降 b 小调上 F－降 B 这种 V－I 的和声取向。）然

后是 C 大调上开始的歌唱性乐段，听起来安详而毫无约束。主部主题在第 130 小节以一个附点音符的动机圆满结束。乐曲的发展需要特别凝神注意，因为它已经很严密精细地展开过了。而解决办法很大程度上包含在此交响曲开头主题的拿坡里和弦关系之中。

E 大调第七号交响曲

E 大调常常与沉思气质的音乐相联系，布鲁克纳以温馨的震弓奏出的 E－升 G 的三度颤音开始了他的《第七号交响曲》，由此产生了下面这个大提琴奏出的精彩的主题：

谱例 20

With Solo Horn
Allegro moderato
Violas added
Clarinets added
poco a poco cresc.



这是作曲家最长的主题，它是一首优美作品的开头，应该受到人们的喜爱。这首作品在巨大庄严的空间中展开，采用了庄重、沉思般的 E 大调上行琶音，赋予这一空间一种基本形式。第一部分由独奏的法国号陈述，重复手法强调了布鲁克纳赋予这些最初的原型音响的重要性。而后是几个副部动机。这首交响曲不是单主题性质的，而是在开头的主题中预示着大量的结构与和声涵义，如同《第六号交响曲》开始的主题那样。这首作品的创作原则在一种极其优美而富有意味的音乐陈述中显示出来。第一乐章继续分析这一原则。但是该乐章与柔板乐章、终乐章之间存在着意味深长的联系，后面两个乐章陈述的主题都与第一乐章有关。

这首巨作的有机统一性创造了主题交织的奇迹与最罕见、最惊心动魄的音响。而这一切都由隐匿在三和弦琶音中的和声扩展的可能性引出。从这个观点来考虑开

始的主题是有益的。开始的琶音如同曼海姆乐派的交响曲中的琶音一样质朴，肯定了乐曲的中心调性。但旋律立刻通过升 A 音和本位 C 音转向属音 B（与 B 形成拿坡里关系），这暗示着本乐章的和声展开将扩展到较远的调性区域。随着主题的发展，拓宽了展开全方位转调的可能性，直到音乐逐步回到主调为止。旋律的复杂性不断增强，从最初的琶音到中段微妙曲折的变化，预示着后面和声化扩展过程中的重要区域。

主题陈述了两次，接着是下面谱例中抒情流动的音乐：

谱例 21

Ruhig
p
Oboe
Clarinet
mf
dim.

然后是一连串新的乐思。在这段音乐中，歌曲式的展开常常采用较积极的节奏律动形式。旋律本身受制于强有力的和声潜流。当精神被基本和声的力量所吸引时，总存在着过于简单化的危险；但是整个乐曲的结构倾向于围绕着 E 大调的主音与属音这两极，人们在主部主题中强烈地感受到这种引力。谱例 21 也说明了 b 小调的意义。在这样开始的省略性发展中，几个主要乐思通过大量扩展性的转调得到有力的发展与延伸。该乐章以主部主题的完全重述但又具有重大区别的音乐结束。主部主题重述从谱例 20 的 x 处开始，采用了有效果的下属音 A 大调。正如雷德利希指出的❶，这段音乐来自作曲家的《d 小调弥撒曲》信经（Credo）中的“审判”（Judicare）部分。内在的引力把音乐拉向当然是主调的属音 E。到达这点时，我们听到了谱例 20 开始的琶音。从这里到结束，主音和声的音乐辉煌、欢腾——这是一种绝妙的、难以忘怀的音响，不仅感人至深，而且使人们的耳朵怀念那音乐体验中最流行的三和弦。诺瓦克在他编订的布鲁克纳音乐袖珍总谱的前言中强调了此曲作为对瓦格纳的献礼的纪念意义，瓦格纳死于布鲁克纳这

---

❶ 引自雷德利希的《布鲁克纳与马勒》。

首作品完成前夕。然而许多人（作者本人也是其中之一）在聆听布鲁克纳的《第七号交响曲》时，不会仔细研究瓦格纳。

升 c 小调的柔板乐章展示出众多的主题。这些丰富而高尚的音乐都证明了布鲁克纳精神世界的力量。仅在圣弗洛里安教堂完成了这首交响曲的二十天后，他又开始写《感恩赞》（Te Deum）。在创作《第七号交响曲》期间，他还修改了自己的《f 小调》和《d 小调弥撒曲》。《第七号交响曲》柔板乐章严肃、沉思的庄严气质，与主题性强烈的具有个性的音乐相结合，使之成为布鲁克纳最著名的乐章之一。这个柔板乐章与作曲家的《感恩赞》具有共同的气质。

在诙谐曲中，布鲁克纳又回到了他那喧闹的兰德勒舞曲的风格。第一段的主要音型，充满奔放不羁的欢欣鼓舞的跳进，经过一系列转调。富有诗意的三声中段以如歌的旋律引入了一种不寻常的三拍子的两拍效果。

终乐章以与第一乐章开头音乐有关的主题开始，转入降 A 大调。如同在第一乐章一样，也预示着将有重要意义的各种和声关系。随后出现了降 A 大调的圣咏。应该注意这个调是主调中音的等音大调。后来布鲁克纳又以圣咏为轴、以本位 C 音为调性中心重述一次，这

个调在呈示部结尾时已经接近过。音符 E、升 G（降 A 的等音）和本位音 C 横跨 E 大调音阶，清晰地将其分成三个大三度，因而在三个相关调上形成张力，并由此产生了本乐章的和声能量与调性结构。大三度音程也许并非没有意义，它是支持这个三重对句的和声关系单位，而这首交响曲开始采用的恰恰是 E－升 G 这个音程，并由此慢慢展开第一主题。因此可以说此曲整体设计的逻辑是通过成功地肯定主调的上行巨大琶音而完成的。

c 小调第八号交响曲

在布鲁克纳的最后两首交响曲中有一种高度的主观性，触及到激情与沉思之泉。有时因对立力量的压力而遮蔽了乐观主义精神。布鲁克纳表现出自身较深层的搏斗和忧虑。与汉斯利克以及那些不理解或不能像他最初设想的那样对其音乐作出反应的人们的不断对抗，无休止地引起作曲家的沮丧和忧虑；但是还有更深刻的因素影响着他的内心。塑造了布鲁克纳内心生活的宗教实践，虽然提供了一些退避机会，却未能阻止不安全感和人际关系问题给他造成更大的压力。布鲁克纳晚年由于

处境窘困而感到精神疲惫，日益面临着一位著名散文家所说的“现实的净化力量”。在布鲁克纳这方面，现实情况不仅是汉斯利克的敌意和对自己音乐的命运的担忧，而且是由一个生来神经质的、对所体验的现实情况具有更深刻认识的人所面对的生死事实。从人的基本条件来看，布鲁克纳是一个很不完善的人，尽管他和我们一样有极大信心使自己坚强地接受自认的个人失败并面对死亡。在成熟期由于缺乏个人满足而影响了他的感情生活。另一方面常常是一种对死亡的病态好奇心，使他的精神染上一层忧郁的阴影。在他一生中，圣弗洛里安教堂成为一个使他获得自信和超凡智慧的避难所。

在《第八号交响曲》中，布鲁克纳用音乐与他未实现的渴望、忧虑和恐惧搏斗着并使之升华。他的音乐好像把他生活体验的一股股线都拧在一起，形成一个音乐合成体，最终以来自作品各乐章的主题的统一化精妙地表现出来。诺瓦克编订的总谱以 1890 年的版本为基础，其中有些删减。它们是布鲁克纳在当时惯有的压力下进行的删减。哈斯在编辑这首总谱时恢复了删减的段落，同时还包括了较早版本中的几个短小片断，因而把音乐直觉性提到严格的音乐学意义的精确性之上。诺瓦克总谱就是在精确性方面与哈斯总谱有分歧。因为现在有一

种诺瓦克编辑的演奏版乐谱，我们必须区别音乐直觉性和严格编辑戒规的价值——当然是以同情的眼光看待布鲁克纳最初因种种压力而对作品进行删减的情况。

这首交响曲以一个不安的半音化主题开始，伴随着熟悉的颤音。这一主题具有与贝多芬《第九号交响曲》开始的主题相同的节奏。正式的调是 c 小调。但是颤音却在降 B 大调的属音 F 上开始，在第 5 小节才转入 c 小调的属音 G。开始主题的第一乐句清晰地在降 b 小调上响起，但在第 5 小节进入 c 音，因而显示出调性的五度音——一种非常有趣的、旨在构成降 B 大调至 c 小调的结构极性。这一运动主宰着这一乐章：

谱例 22

这一极性在对位陈述中得到提升，继而是重要的下行动机：

谱例 23



然后紧接着是在 V 与 I 和弦上的上行音阶式的主题并进行转调。当人们听到双簧管奏出一个短小的过渡性主题后，第三个主题在降 e 小调引入谱例 23 的高潮。一股新的动力之潮引向长久的降 E 大调上的属音准备。在此期间，呈示部以多项重复谱例 22*x* 处来结束。从降 e 小调引向降 E 大调属音的乐段，共有十六小节的半音上行音乐。该乐章的低音部分尤为有趣，因为在这长长的上行音乐之后，新的属音从上方接近，在和声运动方面造成了对开始主题的斜线型引证（第 109 ~ 125 小节）。

发展部似乎是以崭新的面貌开始，两次扩展谱例 22 的音乐。萦绕不绝的土巴号将和声拉到降 e 小调上，以材料简洁而深刻的织体，坚决地向着一个高潮与谱例 22 降 b 小调的再现部运动。在简短、忧郁的尾声到来之前有两个较大的高潮，尾声部分非常阴郁而压抑，以

至布鲁克纳本人把它称之为自己的“丧钟”。它构成一种形象，这种形象与《死与净化》(Tod und Verklörung)第一部分中激发斯特劳斯创作的形象相似。

经过第一乐章的紧张状态后，布鲁克纳将诙谐曲放在第二乐章。这一乐章不是完全轻松的。因为作为第一部分基础的两个巨大的音型较少旋律性，而更多地是属于具有巨大力量的主题性音型。它们在头四小节中得到充分的陈述，音乐被限制在对立的对位织体中，这一织体贯穿在与无情的力量展开的不安的调性冲突中，我们远离了作曲家早期交响曲中旋律优美的诙谐曲。在三声中段，布鲁克纳把速度改变成缓慢的 2/4 拍。这时较有旋律性的主题内容与该乐章的主要部分形成强烈的对比。整个乐章是对交响曲的诙谐曲历史的非凡贡献。

沉郁多情的柔板乐章反复出现不安的半音手法，最初在呈示部（第 7 小节）中以升 C 的等音降 D 上的和声开始。在开始的旋律中，降下中音的压力使主部主题暗淡，并大大地给该乐章增添了强烈的感情色彩。这个音符在降 G 大调上开始，采用了交响曲开始的主题(谱例 22)。A 大调的突然过渡犹如一道闪光，而第 15 小节开始的上行琶音使音乐进入一种迷狂境界。人们很快听到大提琴奏出丰富而带有流浪气质的旋律，接着是

土巴号吹出一首庄严的圣咏。经过这段意味深长、感人肺腑的呈示后，布鲁克纳以卡农模仿手法和对位旋律，在第一主题上进入长时间的沉思。最后，乐章聚集为欣喜若狂的结束部分，然后在一个沉思性的尾声中渐渐隐去。尾声带有追忆熟悉的第一主题音型的特点。

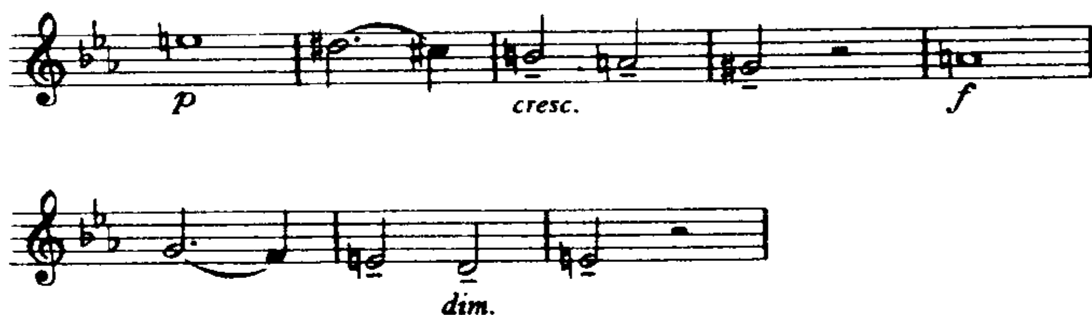
终乐章开始是热闹的楔型和声以 *ff* 迸发出来，伴随着弦乐连续不断以短倚音强调的四分音符，延绵六十七个小节：

谱例 24

然后戛然而止。出现了一个新的主题，这个主题又变为降 E 大调第三主题的属准备，人们在一个反复的节奏性伴奏之上听到这一主题。在这一乐章音乐材料的呈示过程中，屡屡出现标志着不同段落的休止。效果并不是犹豫不决，而是逐渐聚集起各种力量使主要乐思得到发展，无情而果断，以具有预言家威严风格的反复陈述的

音乐表示出来：

谱例 25



结尾时乐章转入属持续音，在属持续音上方人们听到谱例 22 音乐的扩展，起初节奏的着重强调一直是使重要性增强的因素。然后法国号吹出一个根据该谐曲主要音型扩展的音调，从而使音乐最终向着主音大调的和声突进。

在凯旋式的 C 大调中，布鲁克纳将各乐章的第一个主部主题结合在一起，用对位法则控制着它们的张力和痛苦情绪，把这些部分变成一块欣喜若狂的花毯。他赋予低音以最终的 C 大调形式，这种形式是作品开始的主题所采用的。随着这些低音在大三和弦上下的进行，强调着谱例 22*x* 处音型的变化形式。乐团其他部分奏出该谐曲主题，促成四拍子节奏（由上声部木管乐器和小号奏出）。法国号 1 和 2 奏出柔板开始的乐句，小号 2 和 3 奏出终乐章主部主题（谱例 24*x* 处）的上行六

度音。定音鼓滚奏至最后一个音符，为上述材料穿针引线，次中音土巴号与低音土巴号吹出 C 和弦，同时被中提琴进一步加强，而小提琴以上行琶音包裹着这一织体。在最后两小节中，全乐团汇集成天崩地裂般的齐奏，奏出谱例 22*x* 处的主题音型。这种惊心动魄的音响不仅仅是对位绝技，而且是心理冲突最终彻底的解除。这冲突由贯穿于第一乐章的和声模糊性暗示出来，并在第一乐章开始主题的 c 小调至降 b 小调的对句中提出来。

d 小调第九号交响曲

布鲁克纳似乎完全是自然地和必然地就应该以 d 小调构筑他的第九首、也是最后一首交响曲。对喜爱布鲁克纳音乐的人来说，这首未完成的交响曲是他对生命的告别。该交响曲以优美的柔板为代表，结尾具有 E 大调的宁静气质，引用了《第八号交响曲》柔板乐章的材料和《第七号交响曲》开始的琶音。虽然布鲁克纳本来肯定会以 D 大调结束这首交响曲，但这首作品在其未完成的形式中表现出一种发展性的调性。正如马勒的《第三号交响曲》是以 d 小调开始，却（最初）以关于

天堂生活的《少年的魔号》结束在E大调上。然而在到达布鲁克纳宁静冥想般的结尾以前，这首交响曲跨越了宽广并且常常是令人惊恐的无限空间。头两个乐章给柔板音乐洒上一层非比寻常的光辉。毫无疑问，假如布鲁克纳活到完成这首交响曲的终乐章之时，那么此曲各乐章间的关系应根据它们的交互作用去理解；想必会有一个庞大乐章，其音乐结构会显示出把沉思性的柔板与头两个乐章中令人敬畏的深刻性和常常是可怕的幻影并置的意义。梦幻和创造性的想象有时可以使同样的材料成为人们注意的焦点，那么它们必然驾驭并超越自己的内容。毫无疑问，辉煌的高潮将表现出这一过程的精髓，并使引入这一过程中的冲突得以调解。而我们现在只能为无法听到这最终的合成效果而感到遗憾了。作曲家留给我们的是一首心灵探索体验的深刻的音乐圣约书。

终乐章的大量草稿已经写出，但都不能充分地表达出布鲁克纳最终想表现的效果，尤其是缺少最重要的尾声部分。我们首先应当记住，作曲家在这最后的宏篇巨制上花费了九年时间，假如他能健康长寿一些，这首作品肯定会经历大规模的修改。事实上，这首交响曲经过勒韦之手，于1903年才以删改过的形式行之于世。直到1932年演出时，人们才听到了该曲的最初形式。尽

管如此，诺瓦克在其为布鲁克纳音乐袖珍总谱写的前言中仍然赞扬了勒韦“为使人们记住圣弗洛里安教堂的这位大师而做出的杰出贡献”。

布鲁克纳和马勒在他们的晚期音乐中都开辟了无限性。马勒《第十号交响曲》的慢板乐章，以富有穿透力的高潮与尖锐的不和谐性，表明他也走到了地狱的边缘。然而，马勒虽然认识到内心世界与外在世界的存在同一性，却没有体验到一种使他相信地狱就是上帝的明确认识。人们感到，在布鲁克纳的音乐中，由《第九号交响曲》开始的空洞的 d 小调和弦开辟的崇高的、大教堂式的壮阔意境，最初就被作曲家理解为一个巨大的秘密，它注定要被作曲家以高度的认识在和声相互关系中最终破解。

在布鲁克纳的整个创作生涯中，这种震颤始终在他的音乐性灵魂中回响；它们是对他感受到的“永恒”的不自觉反应，因此具有一种超越思维的圣歌性质[1]。即

---

[1] “一切可见的事物都依附于不可见的事物，
一切可闻的事物都依附于不可闻的事物，
一切实在的事物都依附于不实在的事物，
一切可思议的事物都依附于不可思议的事物。”

——诺瓦利斯（Novalis）

使我们丝毫不了解布鲁克纳的宗教生活背景，这种印象也是始终不变的。以几乎不可闻的颤音发射出来的特殊的感受“量子”（quantum）召唤着人们的注意。这里有一种特别的中世纪味道。几个世纪以前，那位善辞令和具有哲学家气质的神秘主义者埃克哈特（Meister Eckhart）写道，“全能的上帝”知晓众心，它无时无刻无所不在。布鲁克纳音乐的精神气质，常常是非常谦虚地化解为他那质朴、无疑的信念的一种残留物，很接近埃克哈特和苏索那种统一的深入人心的宗教，而不仅仅是天主教的外在形式。要抓住布鲁克纳音乐中的感觉之美，甚至抓住它的理性内容，同时除去他本人对自己音乐所持的宗教观点，也许会暴露出一种对生活性质特别迟钝的感觉。而这种生活性质在从多瑙河绵延到莱茵河的那片欧洲美丽的国土上盛行。布鲁克纳的颤音将感觉的震颤直接送入精神的内耳之中。

布鲁克纳交响曲的开头，似乎就是常常以一种振奋人心的连续体构成。在这种连续体中将展开一个庞大的结构。布鲁克纳对贝多芬采用的交响手法的热衷，可以简单地这样解释，这种手法犹如一种言词不能表达的真理的声音形象，它也适合于布鲁克纳所体验的某种东西。在他那种说不清的轻声细语般乡间生活的乐思中也

有某种迷人的色彩。他自幼熟悉的这种声音经过微妙的变形和内在表现，体现了一种神秘力量的静态永恒性，这种神秘力量包含并渗透着全部生活和感受。在《第九号交响曲》第一乐章，布鲁克纳对自己的神秘感做出了最后的决定性反应，一开始即在 d 小调上平复了一切动作。这里没有对答式的表述，也没有不明确的和声。在庞大的开头陈述中，辛普森博士确立了八个主题因素，这部分作为固定地不离正道的引力中心。思索一下它在终乐章中作为尾声可能有何等意义是令人吃惊的。这个乐章最好看作由带有一个长尾声的陈述和对述部分组成。这种认识最说得通，它使我们可以把再现部看作再陈述和发展部扩展的混合结果[1]。随着一个 A 大调主题的出现，布鲁克纳突然进入了和声变化的海洋，但又及时地服从了 d 小调的向心力，然后才在呈示部结尾处转入 F 大调。

这时开始了所有音乐主题的庞大的再陈述部分，又听到了开始的主题，严肃而令人敬畏地探索着神秘性，在缓慢的对位式展开的音乐之下是阵阵 *pp* 的鼓声与弦乐奏出的一连串静谧的半音。定音鼓被细心地用于连接

---

[1] 引自辛普森的《布鲁克纳之本质》。

双小节线后乐章的两个主要段落。在主要乐思的发展过程中，作曲家此刻进入了更广阔的调性区。这里有一种高度的主题力量。巨大的尾声雄浑地转入 d 小调，犹如一颗行星回到了自己椭圆的弧型轨道。神秘性的张力并没有解除，在以极不和谐的小九度和弦结束 d 小调之前，庄严陈述的力量得到加强，不和谐的小九度和弦来自开始陈述部分的第 19 小节。

如果说第一乐章在对未知世界的沉思冥想中有一种经验现实主义色彩，那么不和谐的诙谐曲乐章就陷入了一个梦魇般的幻想世界，以一种疯狂的方式胡乱地重复、变奏并奏出琶音：

谱例 26



一切都未让位于纯粹音调的和谐性，三声中段也未使音乐轻松，尽管转到了升 F 大调。整个诙谐曲乐章的气质冷酷而紧张。

布鲁克纳用以开始柔板乐章的半音和弦，迷人地显示出十九世纪晚期音乐特有的、自由即兴的音乐展开手法：

谱例 27



和声向着该乐章的引力中心 E 大调运动。音乐史上这一时期所特有的调性的松散，是深入研究意识与其种种形式之关系的结果。虽然古典奏鸣曲式的乐章听起来总是像结构严谨的逻辑论证，而浪漫派交响曲的乐章，如果不总是有意识地，也是下意识地受到来自德国艺术歌曲的抒情性冲动的影响。马勒最终使这种冲动明确地表现出来——似乎是以许多离开主题的细节和歌曲式的片

断十分自由地展现出来的。产生这种情况的原因一定深植于浪漫意识的自然本性中。这种意识在追求包容神秘的无限性的过程中，具有一种与十八世纪盛行的世界观截然不同的世界观。我们倾向于认为十八世纪音乐反映了理性主义精神和与那个时代的哲学相关形式的精确性。而在浪漫主义哲学和文学中，很显然地有一种对事物隐秘方面的专注。这表明，浪漫主义的原则，无论采取何种艺术表现形式，都与一种更深刻的自由变动的内心生活领域相联系。这一领域是作曲家们迄今不能进入的，这一领域不太容易包含在各种对称平衡的音乐形式中。米勒（G. E. Müller）在1959年写到黑格尔的《精神现象学》一书时说："该书的前言像一首浪漫派交响曲。"这是很有道理的。然而布鲁克纳的全部交响曲最终必定向着肯定主音大调的方向运动，因为布鲁克纳内心深处还是笃信在自己的精神生活中有一个控制中心的原则，保持这种信念是为了抵御他高度神经质以及本质上是浪漫派性格的左右摇摆。弥漫于《第八号交响曲》第一乐章中的"对立式的模糊性"，在这首作品的最后几小节中得到了解决，尽管对抗是长期而艰难的。布鲁克纳的交响曲，尤其是"献给我所爱的上帝"这首交响曲，不可能以马勒结束他的《第九号交响曲》那样的方

式结束。

柔板乐章的发展从调性的不稳定性开始，通过流动变化的半音手法，进入 E 大调的宁静气质。从心理角度看，音乐的起伏流动，伴随着询问式重复的小号音型：

谱例 28



反映出一种面临着自身挣扎的心灵内省，也反映出一个伟大音乐心灵的内省。这个音乐心灵所取得的巨大成就，战胜了不断困扰着它的不确定性和不自信的痛苦。

作曲家用《感恩赞》作为终乐章，把玩着这一乐思。这从思想角度来看也许似乎是适宜的——它无疑表明了布鲁克纳能够仔细考虑到这两首作品之间的联系这一思维倾向。但这种做法从审美角度来看是不成熟的。《感恩赞》采用的是 C 大调，因此在 d 小调的交响曲中以此结尾是采用了不恰当的调。但无论如何，从整体上看，柔板乐章作为最后的表述是可以接受的，它那结束性的情调是对作曲家专业生涯合适的祝祷。

对布鲁克纳的认识：一己之见

在布鲁克纳生前，人们向他投去种种混乱不清的纱幔，直到现在这些纱幔才被去除。过去存在着版本问题，并由于布鲁克纳的朋友们决定把他看成一个瓦格纳式的交响曲作曲家而使其更趋复杂，加之作曲家总是要对抗汉斯利克的敌对态度，因此每一首新的交响曲都为评论界的恶骂提供了机会。这些酷评发表在维也纳的主要报纸上。当汉斯利克还声称布鲁克纳是他的朋友时似乎就更奇怪了。有一次他竟送给布鲁克纳一张自己签名的相片。最后，始终有一种不断发展的倾向，把布鲁克纳作为“上帝的音乐家”塑造成“罗马天主教徒”的形象，意谓着布鲁克纳与天主基督教具有特殊的联系，因此听众无法充分地欣赏他的音乐，除非自己也是天主基督教的选民之一。与这种宗教角度的看法相反，现代评论文章力图将布鲁克纳与其宗教背景分离开来，使其音乐令人看得更加清楚。这类评论文章往往把布鲁克纳说

成是一个具有“朴素信仰”的人，象征性地表示一下他的宗教背景，然后即转入更有意义的、特别是与音乐有关的问题。

毫无疑问，音乐之外的种种联想会妨碍并限定我们的音乐欣赏，但有时我们很难摆脱它们。我们可以欣赏一首长笛和大键琴奏鸣曲而丝毫不去思考其思想内容。但在布鲁克纳周围，有一个肯定会挡住他的音乐的宗教虔信的密丛。

然而，我们必须从整体来看待布鲁克纳。如果我们不承认宗教的因素，就很难理解他的音乐。从他的交响曲引用弥撒曲这点以及他常常同时创作交响曲和弥撒曲的情况来看，布鲁克纳显然没有把自己的思想置于密封仓中，从一种音乐到另一种音乐的气质转换想必是非常大的。这一点的确在他的音乐中清晰地表现出来。

即使如此，也应摒弃“朴素的天主教信仰”的概念。难道真的存在着“朴素信仰”这种东西吗？毕竟，我们不认为作曲家们具有一种“朴素的”英国国教信仰或具有一种“朴素的”马克思主义信仰。真正的信仰、怀疑和论战都要涉及无限性。这种无限性的认识产生于那些人的头脑，他们认识到维特根斯坦命题的真实性，即“神秘的不是世间万物的情形如何，而是世间万物本

身的存在……”——（我想补充一句）以及观察世间万物的我们自身。

由辛普森（他本人也是交响曲作曲家）以音乐分析为基础提出的关于布鲁克纳交响曲的观点需要认真考虑。辛普森博士把布鲁克纳的技巧理解为一种“韧性”的表现，理解为一种逐渐“平定”的过程，最终成为一团“宁静之火”。他的观点与传统上对浪漫派交响曲的认识形成对照。传统上认为浪漫派交响曲是绝望、搏斗和紧张冲突的战场，最终通过感情的发泄和战胜命运得到解决。布鲁克纳音乐的本质，在辛普森看来，是用音乐解决了各种障碍，是一种“清除”（clearing）。因此，一首作品中揭示这一秘密的终乐章，尽善尽美地显示出这种完整的形式。

也许对这个非常有趣而又可以接受的观点可以补充几句话。“清除”的概念近来颇为流行，现在几乎成为那些感到需要清除脑中过时废物的人们使用的心理学上时髦词。还存在着一种与之相联系的对冥想方法的关注。冥想方法常常起源于东方，它刺激头脑的清除过程，旨在达到各种层次上冷静而客观的体验——感觉的、情感的、理智的和心灵的。人们提出的认识是，当一切主观情结都被解开之时，就会产生一种清澈的感

觉，产生一种稳定性，进而化为心灵冥想的"宁静之火"，不受任何陈旧戒律和神训的污染。佛教中的拭镜比喻暗示出原始美景的可能性。在基督教中，一个人准备好一间"上层房间"以接受神赐的灵感。在这两种情况下，清除和清理过程都是实现大彻大悟的预备条件。

通过对布鲁克纳创作过程的更多认识，使我产生了一种信念，那就是确信他的清除技巧——在《第七号交响曲》中表现得最精彩——反映了也许是潜意识地在作曲家内心生活深层进行的过程。而这些深层次的过程确实与某种超验的又是内心的奥秘有关。冥想并非东方宗教的独一发现和特点。也许有着深刻的意义是，在布鲁克纳生活的时代，罗马天主教教规鼓励教徒们退入祈祷和静思的内心世界中去，因而使这种日常仪式渗透到生活的各个方面。这样做的目的在于表现出对一切事物的一种神灵至上的认识，甚至对作曲也是如此（如果那是一个人的职业）。这种仪式在基督徒的生活中已因袭了许多世纪，实在是西方文明发展的主要线索。正如圣·安塞尔姆（St Anselm）的《祈祷与冥想》一书中所说的，它常常导致一种内心的对话，一种默祷和学究式冥想的结合，并产生痛苦的重新评价自我的过程、暂时的

迷狂幻觉与心灵的体悟[1]。在布鲁克纳的问题上忽视这一点，就等于将他内心生活中深刻且连续不断的一个方面从他的音乐天赋中分离出来。

在这种教规束缚下的生活，如作曲家那样，更加之经常以伟大的禁欲精神为基础的静修，必然会形成某种中心。比如说，会发展成一个明确的“调性”，倾向于内在的静谧、稳定、单一目标性和强烈的精神力量。越是神经质、反应活跃和不稳定的气质，这种理想对其看来肯定就越是一个适宜的目标了。一般来说我们可以设想，一种满足感越是无法实现，而且一个人的心灵似乎受到自我怀疑、外界敌意和明显的误解（布鲁克纳无疑是这样一种情况）的困扰，那么，在音乐创作过程中，这种满足感以及通往理想道路的扫清就越会理想化。而这的确需要布鲁克纳解决他的交响曲难题时显露出来的那种韧性。

有人曾提出音乐是“不可穷尽的符号”（unconsummated symbol）[2]。换言之，虽然它使我们确信音乐是有

---

[1] 见圣·安塞尔姆：《祈祷与冥想》，Sister Benedicta Ward 译，SLG（哈蒙德斯沃斯，1973）。

[2] 见兰格（Susanne K. Langer）：《哲学新解》（1942）。

意义的，但又无法以文字给予充分的解释。我们必须对生活感受的音乐象征表现感到满意，并对装载着生活感受的抽象音乐结构感到满意。这样，如果我们愿意的话，可以自由地在音乐中找到自己的意义，同时也肯定了音乐形式的美学价值。在音乐创作中，感受本身无论有何等深刻的灵感、何等强有力的内心动机，随着音关系的逻辑要求取得主导地位，都会退到背景地位。在这方面，音乐创作与所有艺术一样，能够使人们的精神在从全部生活内容中探索形式的斗争中，摆脱执著于自我的状态。只要是忘我地努力使混乱状态有序化，就可以判认清除的逻辑。这可以孤立地作为一切以不确定性开始，然后坚忍地朝着确定化和组织化发展的活动的一个关键的精神－逻辑因素。或许这就是为什么布鲁克纳的音乐能吸引越来越多并不接受其宗教信仰的人。布鲁克纳的音乐也许以抽象的但感觉上是美妙的语言，体现了一种生命状态和通往这一状态的过程。作曲家本能地感受到它们是人性中的深层需要。

然而时时有这种情况，在思索一个具有奉献精神的人的成果时，人们感到自己是在重复一次极为严肃而有意义的征途。布鲁克纳的交响曲总体来看，似乎是一个逐步向着音乐表达极致发展的过程，这反映在他的个别

作品中，甚至也反映在单一乐章中。他的交响曲都有一种不屈不挠的力量，有一种压力，这种力量最终如波涛一样冲破人们自我意识的惯性。比如在聆听《第七号交响曲》的慢板乐章时，我确信其中有一种绝对真实、纯正而又势不可挡的力量，从宁静而深不可测的中心涌现出来。于是，人们自然而然地认为，布鲁克纳用以唤起这种感觉的绝妙音乐，植根于最纯粹的心灵思索。